СТАРА УКРАЇНА
Часопис історії і культури

1925 ЛЬВІВ VII—X

СЕРЕДНЬОВІЧНІ ФРЕСКИ У ЛЬВОВІ

ФРЕСКИ ВІРМЕНСЬКОГО СОБОРУ У ЛЬВОВІ.

Правий бік віконної ніші, покритий фресками: зображення Христа Пантократора, св. Івана Богослова і св. Прохора та фрагмент килимового орнаменту.

elib.org

ПОДЯКА.

Наукове Товариство ім. Шевченка, як видавець часопису „Стара Україна“, щиро дякує ВПреосв. Архиепископови Вірменському у Львові Й. Е. Йосифови Теодоровичеви за ласкавий дозвіл зробити фотографічну знимку з нововідкритих середньовічних фресків у Вірменській Катедрі у Львові.

ЗМІСТ.

ЗНАЧІННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.
Написав Др. В. Залозецький (Відень) 117

ВІДКРИТТЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ФРЕСКІВ У ВІРМЕНСЬКОМУ СОБОРІ У ЛЬВОВІ (з 1 знимк. на окладці).
Написав М. Голубець (Львів) . 119

Техніка мальовил Вірменського Собору у Львові: Лист до Редакції проф. П. Холодного (Львів) й інж.-архит. В. Пещанського (Львів) 126

ПОВСТАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ТРЕХДІЛЬНОГО ЗАЛОЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ XII—XVIII СТ. (З 15 плянами).
Написав проф. В. Січинський (Прага) 127

МАЛЯРСТВО ЗАКАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ (XIV—XIX СТ.). (З 7 знимками).
I. Фрески і стінні розписи.
II. Ікони і полотна.
Написав Др. В. Залозецький (Відень) 131

СТО ЛІТ ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА. 1804—1904.
Написав М. Голубець (Львів) . 140

MISCELLANEA.
Образ Воздвиження Хреста з церкви с. Ситихова біля Львова (з 4 знимками).
Подав проф. П. Холодний . . . 154

НЕКРОЛЬОҐ.
Кость Широцький. (Спомини з нагоди шестих роковин смерти).
Подав В. С. 157

ХРОНІКА.
I. Наукові досліди над українським мистецтвом 159
II. Мистецька освіта 161
III. Мистецькі товариства й виставки 162
IV. Varia 163

БІБЛІОҐРАФІЯ.
I. Дві історії українського мистецтва. Написав Др. В. Залозецький 163
II. Оцінки і звіти 166
III. З новійшої літератури по історії української архитектури.
Подав Др. В. Залозецький . . 177
IV. Нові видання по українському мистецтву (1920—1925). Подав В. Січинський . . 178

Лист до Редакції 181

Видає: Наукове Т-во ім. Шевченка (Бібліотека і Музей) у Львові. Відповідає за редакцію: Ів. Кревецький.

З друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка.

Стара Україна
Часопис історії і культури

1925 | Львів | VII—X

ЗНАЧІННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

Написав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

ЗГЛИБШИМ розумінням нашого минулого, яке чимраз ширше запускає коріння і поволи перемагає зловіщий історичний індиферентизм, стає історія мистецтва нашої території одним з важнійших проблємів, які чекають на свою розвязку. Чекають на розвязку, — бо дотепер, з малими виїмками, мало хто ставився до тих питань серіозно, полишаючи їх дилєтантам. Яким невичерпаним джерелом історичного пізнання є памятники мистецтва, на се не звертали в нас до тепер уваги. Бо не було того відношення до минулого, яке є основою кождої, що себе поважає, національної культури.

В тім самім часі західноевропейські дослідники історії мистецтва, ідучи рука в руку з загальним поглубленням історичного знання, дійшли дорогою скрупулятної аналізи — до синтетичного понимання історично-мистецьких течій. Завданням історика мистецтва не є вже тільки означення і склясифікування даного памятника мистецтва, але також глибше пізнання і зрозуміння, чому власне даний мистецький твір є такий а не инший. А з тим заразом отворився величезний овид перед нашими очима: мистецький твір є не тільки формальним (естетично-мистецьким) висловом даної епохи, але в нім рівнож відбиваються, як в зеркалі, всі духові течії даної епохи, цілий ідейний зміст, ціле відношення людини до космосу.[1]) З погляду сеї нової перспективи історія мистецтва набирає першорядного значіння і є одною з найважнійших, а може навіть провідних, дисциплін в т. з. ново конститууючихся духових науках (Geisteswissenschaften).[2]) Що в дійсности так є, про се свідчить факт, що в новім „відкриттю“ середньовіччя історія мистецтва й історія релігійних течій грали першу ролю. Ми прямо не розумілиби ідейного змісту середньовічного світа, колиб для нас не були зрозумілі та доступні найважнійші емпорії його мистецтва пр. романські чи готицькі катедри.

Сказане вище відноситься також до нашої території. На аналізі памятників мистецтва мусить опертися їх глибше розуміння, їх зближення до нас. Бо сама аналіза і клясифікація,[1]) яка вистарчає для природника, не зблизить нас до мистецьких хотінь нашого минулого. З самого факту, що Софійський собор у Київі є візантійським стилем, Волоська церква у Львові — ренесансом, Мгарський монастир — бароком, мало для нас користи. Ми бажаємо нині знати, чому саме прийнявся у нас візантійський стиль, чому в західних краях він зіллявся з романським, або чому готика була у нас тільки епізодом і чужим імпортом.[2]) Як у всіх історичних науках, так і тут ходить в першій

---

[1]) Пор. такі праці, як: H. Wölflin, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft; Worringer, Abstraktion und Einfühlung, в якій автор старається пояснити суть готики.

[2]) Пор. переломовий твір Макса Дворжака: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, в якім один з найвизначнійших учених на сім полі перший раз відкрив ідейно-духовий зміст середньовічного мистецтва і поставив його на рівні з усіми періодами навіть т. з. розцвіту мистецтва; порівнай тогож автора: Kunstbetrachtung, „Belvedere“, H. 27, 1924, ст. 91: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Probleme: sie ist zugleich und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen; ihre Geschichte nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte.“

[1]) Вона, розуміється, є „conditio sine qua non“, але не є завершенням цілей історика.

[2]) Між готикою на Україні а готикою сусідніх країв, пр. Польщі, Мадярщини, Литви, є основна ріжниця. У вичислених краях готика є органічно звязана з цілим попередним розвоєм мистецтва, т. зн. вона так само, як в краю її повстання — Франції, випливає органічно з романського стилю. Инакше на Україні. Тут не було романського стилю, з якого органічно моглаби розвинутися готика. Тому вона не є органічно споєна з цілим розвоєм мистецтва на Україні і має характер напливового стилю, який ніколи не міг запустити тут глибшого коріня. Не міг, бо візантійський стиль української території основно ріжниться від романського, який всюда був тільки попередником готики.

мірі о глибину розуміння а не о поверховну, в підручниках тільки уживану, механічну клясифікацію. Були, видно, глибші причини в сьому, що у нас принявся якраз візантійський стиль, а не инший. Бож ніхто вже нині не думає про якесь механічне припадкове поширювання духових течій. На се питання одержимо відповідь, коли зауважимо, що візантійський стиль там мав приготовлену почву, де вже давнійше було вкорінене клясично-грецьке мистецтво. На тій верстві виростає візантійський стиль у Греції, в південній Італії, в Малій Азії. І на тій самій верстві Чорноморського Побережжа виростає у нас і поширюється звідси візантійський стиль по цілій території. А се є важне для будучого розвою. Розділ на Схід і Захід, на грецький культурний світ і римський, уже сягає римської доби. Бо не зважаючи на се, що грецькі кольонії були якийсь час під римським панованням, всеж таки їх характер остав грецький. А коли далі звернемо ще увагу, що значіння Візантії в цілім середньовіччу полягало на консервованню культурних здобутків антично-клясичного світа в противенстві до західньої Европи, яка ті здобутки затратила і аж в ренесансі відзискала, то зрозуміємо і значіння сеї візантійської культури для нашої території. Вона витворила у нас зовсім відмінні форми, як на Заході, — форми, які ми маємо по нинішний день спільні зі Східньою Европою, а які сильнійше стоять під впливом грецького, чим римського світа. А на тім опираються всі духові прояви нашої території.

І не инакше мається справа з другим проявом т. з. бароковим стилем. У нас властивого середньовіччa[1]) (окрім візантійського вчасного середньовіччa) не було, а готицьке мистецтво було тільки периферичною появою. В добі бароковій настає сильнійше зближення до Заходу. І знова зеркалом сього нового відношення нашої території до Заходу є бароковий стиль на Україні. Але замітне, що він не випирає традиційного візантійського стилю. Він з ним зливається, лучиться в одно, і виходить в результаті: оригінальний український барок.[2]) І знова, коли будемо глядіти на сю появу глибше, то зрозуміємо, що в ній відбиваються рівнож духові течії, які були ідейним змістом XVII стол. Се унія, се зближення до нового західно римського світогляду і пересунення границь західних впливів на східні границі Европи. А се могло — бодай на мистецькім полі, на полі мистецького хотіння — лекше статися. Бо не забуваймо: між грецьким мистецтвом а римським нема таких непоборимих ріжниць, як нпр. між римсько-грецьким (клясичним)[1]) а готицьким. Вони є безперечно, але суть тих двох мистецтв все легче зі собою зіллється, як мистецтво готицьке з одним з них.[2])

З тих міркувань, які слідують з історії мистецтва нашої території, можна вивести ще одно цікаве явище. Коли порівнаємо мистецтво західно-европейське з мистецтвом нашої території (країв на північ від Альп), то побачимо, що не може бути бесіди про якийсь паралєлізм стилів, коли не будемо брати під увагу периферичних появ (Галичина має виїмкове становище, про що ще буде мова). У нас є візантійське середньовіччa — і на тім кінчиться - уривається лінія розвою. Територія стала на тім стилеви. Властивого середньовічного мистецького хотіння західно-европейського не достає, т. з. ані романського ані готицького як суцільного, повного стилю нема (фрагменти не входять в рахунок). Також ренесансу в тім змислі нема. А виповнює сю прогалину все ще візантійське мистецьке хотіння, яке творить наше „східне середньовіччa", відмінне від західно-европейського.[3]) Але з тим стоїть рівнож у звязи факт, що у нас „східне середньовіччa" довше тревало як на Заході. Тим рівнож дасться пояснити ряд опізнень в приниманню західно-европейських впливів — тим рівнож оригінальність барока на Україні, про що ми вже згадували.

Відмінне історично-мистецьке обличча має Галичина.[4]) В ній находимо процес чергования західно-европейських стилів в краях

---

[1]) Між візантійським а пізноримським мистецтвом, аж до IX стол. п. Хр., є лише градуальні ріжниці, пор.: Riegl: Spätrömische Kunstindustrie: Die Sculptur.

[2]) Пор. Worringer op. cit. Клясичне мистецтво, на його думку, полягає на вчуваннюся (Einfühlung), готицьке на абстракції (Abstraktion).

[3]) Пор. Ernst Tröltsch: Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen I. Ansätze im Ergebnis der altkirchlichen Entwickelung: „Das Oströmische Reich ist echtes Mittelalter und es gehört zu den wunderlichsten Meinungen, wenn man sagt, der Osten habe kein Mittelalter gehabt. Wir sehen es bis heute in merkwürdigen Kombinationen dieses Mittelalters mit modernsten politischen und wirtschaftlichen Strömungen... Die christliche Idee glich sich mit dem alten römisch-hellenistischen Staat aus, aber verband sich nicht mit ihm innerlich. Daher fehlen dem byzantinischen Osten die tieferen inneren Spannungen des Abendländischen Mittelalters und die Herausbildung ähnlichen Erscheinungen wie die Renaissance und die Reformation." В сих глибоких словах Трельча міститься пояснення ріжниці між візантійським а західноевропейським середньовіччем. Се місце заразом є доказом, що наші виводи про брак готики і ренесансу на нашій території в його словах мають тільки потвердження.

[4]) І Волинь. — Ред.

---

[1]) Виїмкове становище має тут Галичина. Вона все стояла під сильним західним впливом.

[2]) Замітне, що в архитектурі на Україні є спеціяльно поширений тільки певний тип барока, а іменно централістичний. Се стане зрозумілим щойно тоді, коли зауважимо, що і візантійські заложення на Україні були центральні-копулові. Централізм барока не був отже для України чужий. Пор. Мгарський монастир і далекі його італійські прототипи: Рим: перерібка фасади св. Петра Бернінім, або San Agnese (1645–1650) Francesca Borromini: до того порівнай костел св. Петра і Павла в Кракові, в якім нема того засадничого централізму.

на північ від Альп. Хоч се чергування не звязане так органічно, як на Заході, то всеж таки органічнійше, ніж на Великій Україні. А причиною сього є о много тіснійша звязь Галичини[1]) з Заходом і ся звязь від XII стол. ніколи не була зовсім перервана. Але помимо сього наші західні землі заховали свою самобутність навіть у мистецькім хотінню; проявляється вона в зіллянню двох течій: західноевропейської з візантійською. Ми не маємо в Галичині рівнож памятників, які малиби тавро чисто західно-европейської провенієнції.[2]) Ані церква св. Пантелеймона в Галичі, ані храми Данила в Холмі, які знаємо тільки з літописних описів, ані навіть Волоська церква у Львові, не мають чистих рис західних стилів. Всюди є безпосередні чи посередні східно-візантійські впливи. Вони якраз свідчать про оригінальність і самобутність галицького мистецтва.

Уже з такого короткого перегляду видно, яке значіння для глибшого пізнання епохи й її духового, ідейного змісту має історія мистецтва. Вона виповнює не одну прогалину, вона дає відповідь на неодно питання і вяже історичні події богато виразнійше нераз, як сухий механічний історично-дескриптивний метод. Наше нове століття, яке розпочало своє життя під знаком історизму, завдячує вчування, вживання в дану добу у першій мірі історії мистецтва. А що таке внутрішне переживання є збогаченням нас самих, є часто дорогосказом не тільки в минулому, але і в хаотичній теперішности, про се зайве й говорити.

ВІДКРИТТЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ФРЕСКІВ У ВІРМЕНСЬКОМУ СОБОРІ У ЛЬВОВІ.

Написав

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ.

ВІДРІЗАНИЙ від решти міста рядом чиншових камяниць, в глухій, не всім навіть львовянам відомій закутині, поміж вулицями Вірменською з півдня, Краківською від заходу та Скарбківською від півночі, доживає свого віку — вірменський світ.

Наче нетлінна скарбничка предковічних вірменських традицій мріє серед свого екзотичного окруження невеличкий розмірами, але надто характеристичний і цінний своєю старовиною собор (XIV. в.) з підсінням (XV. в.) та подвірям: цвинтарищем, виложеним старими намогильними плитами (XIV—XVIII. в.) спочившого тут вірменського патриціяту.

За собором і попри нього розкинулися в мальовничому безладі — монастирець вірменських Бенедиктинок, славна вірменська „Mons Pius“ (льомбард), дім для священиків, епископська палата (XVIII. в.), а крізь цілий той мікрокозм веде один з найцікавіщих пасажів Львова, що, вибігаючи з під вежі Красовського (цілковито перебудованої в мин. віці), вливається в Скарбківську вулицю.

Якнебудь, з XIV. віку починаючи, усі мистецькі стилі та напрямки не остались без відгомону в тому замкнутому в собі вірменському світі, всеж таки увесь той комплєкс будівель зберіг у собі щось своєрідно-інтимного, пройнятого особливщими традиціями й специфічними, духовими аспіраціями. Мов шмат екзотичного, а всеж таки тисячними нитками звязаного з умовами місцевого життя, Орієнту.

Первопочини вірменської еміграції на українські землі сягають XI. в., в якому столиця вірменської держави, славний своїми храмами і королівськими палатами город Ані, впав під напором Сельджуків. Коли львівські Вірмени подали польському королеви Владиславови IV. до затвердження привілеї і надання його попередників, то між ними найшовся й документ буцімто з 1062 р., яким якийсь князь Теодор Димитрієвич надав „Вірменам Косохацьким вільність на три літа“. Колиб той документ і був підроблений, то не має ніяких сумнівів, що вже у княжому Львові Вірмени займали поважне місце поміж націями горожан. Наїзд Монголів на Вірменію в половині XIII. в. а відтак страшний землетрус в XIV. в., що замінив городи корінної Вірменії в румовища, тільки зміцнили їх наплив в українські міста, з яких Львів і Камянець Подільський зайняли під тим оглядом перше місце.

В княжому Львові зайняли Вірмени частину нинішнього Підзамча, де в бік від

---

[1]) Територіяльно: Галицько-Володимирська держава.

[2]) Розуміється, мійська готика (чиста) належить рівнож територіяльно до Галичини. Але вона не звязана з корінним населенням і тому її до галицького мистецтва, т. з. як вислів мистецького хотіння українського населення, уважати не можна. Се є готика на території Галичини, в якій якраз специфічна оригінальність галицького мистецтва не пробивається. Як наша територія асимілювала готику, про се свідчить церква в Острозі. Плян церкви візантійський!

св.-Онуфрійського монастиря виставили собі церковцю св. Анни та монастир, що перетрівав до XVIII. в. Коли польський король Казимир переніс територію Львова на нинішне місце, то Вірменам визначено полосу нинішньої Вірменської вулиці, де й сконцетрувалося усе їх купецьке та духово-культурне життя. Осілі у Львові Вірмени, це були перш за все хитрі й оборотні купці, а одиноким поза купецтвом промислом, який виріжнював їх з поміж решти львівських „націй", було ювілєрство, надихане суто східніми традиціями.

Аж до 1623 р., коли то вірменський епископ Торосевич, проти волі „вірменської нації" приняв унію з Римом, належали львівські Вірмени, звані також „руськими", до східньої церкви і в парі з Українцями були примушені терпіти й оборонятися від „толєранції" католицького міщанства. Спільність віри, а в парі з нею згідність громадсько суспільних інтересів, уможливили певного рода зближення поміж Вірменами та Українцями і в области культури та мистецтва. З легкістю дається це прослідити не тільки, листкуючи архивні документи, але й на збережених до нас памятниках вірменського мистецтва, в першу чергу архитектури і, як це в червні ц. р. наглядно виявилося, — малярства.

Під 1363 р. поміщує Зіморович у своїй „Хроніці" відомість, яка з огляду на вище сказане заслугує на спеціяльну увагу. „Eadem tempestate — читаємо там — Armeni quoque delubrum suum hermaphroditum opere latericio erigebant, uno, eodemque architecto usi, qui forte fanum Georgitanum, in scopulo urbi impendenti, Russis struebat, quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum".

Другий раз підчеркує Зіморович цю згідність архитектонічної конструкції обох храмів — вірменського і святоюрського — в нотатці під 1437 р.: „Armeni et Russi, uno, eodemque architecto usi, hoc tractu temporis, duo delubra analoga, pari file et schemate substruebant"...

Якнебудь Д. Зубрицький, нотуючи відомости Зіморовича, ставить в сумнів їх віродостойність, кажучи, що Зіморович говорить про будову вірменської і святоюрської церкви під двома, розділеними поміж собою павзою 74 літ датами, то мабуть не звернув Зубрицький уваги на те, що в першому випадку „Armeni delubrum erigebant", а в другому „Armeni et Russi... delubra analoga... substruebant". Значить, зразу говорить Зіморович про „ерекцію", а відтак, в 70 років згодом, про „підбудовання" — і коли про вірменський собор мова, то власне тоді „підбудовано" до собору підсіння з півдня, яке й до нині придає старій будові стільки екзотичного чару й таємничости.

Не лякаючись попасти в блуд, можемо приняти за певне, що вірменський собор, який на щастя зберіг свої давні архитектурні форми, основано з каміння в 1363 р. на місці первісного камяно-деревляного (hermaphroditum) тоді, коли святоюрський храм уже був готовим або кінчився будувати, та що до закінченої около 1390 р. церкви прибудовано 1437 р. підсіння.

З часом, коли стара церковця показалася за малою, добудовано до неї з заходу (1630 р.) прямокутну, однонавну галю з передсінком від входу; в роках 1694, 1712 і 1748 р. вірменський собор горів, а разом з ним горіла його внутрішня обстанова і нищилася стінопись, про якої зміст і стилевий характер не вдалося досі найти ніяких архивних відомостей. В половині XVIII. в. отинковано храм зовні, а в середині вибілено „цідженим вапном і гіпсом"; з часом спромоглися Вірмени на нову, бароково-рококову обстанову а навіть й на поліхромію, яка в 1862 р. уступила місця новій. Тоді власне обрубано й понищено специфічно-вірменську скульптурну орнаментику тесових пільонів, луків та підбанника й вигладжено під бароковий смак рисунок луків, покриваючи все те перспективічно картинною поліхромією кисти одного з львівських малярів, мабуть Яблонського. В такому то стані протрівав первісний собор з XIV. в. з прибудовою з XVII. до 1905 р., коли вирішено його основну „реставрацію". Тоді то повстав незгідний з принціпами консерваторства плян видовження храму аж до Краківської вулиці, що в части й зреалізував архітект Мйончиньскі в 1908 р. До прибудованого в XVII. в. корпусу приставив він притвір з кулистою, ошкленою в горі копулою, полученою з квадратом основи ступінчастими „тромпами", вживаними в орієнтальній та старохристіянській архитектурі замісць пізніщих, візантійських „парусів". Стіни модерністично-претенсіональної добудови покрито псевдо- старо-христіянською поліхромією.

Коли одначе прибудування нової частини до старого корпусу можнаби до певної міри виправдати практичними оглядами і поневолі погодитися з доконаним фактом, як з життєвою конечністю, то в найкращому разі легкодушністю слід назвати те, що зроблено з нутром старого храму з XIV. в. Для запроєктованої фрескової і мозаїчної поліхромії помислу проф. Мегофера облупано в старому храмі усі тинки аж до камяної основи! Нікому з тоді урядуючих „консерваторів" не прийшло навіть на думку, що під заправою стінних мальовил з 1862 р. можуть укриватися знищені й некомплєтні, але тим не менш дорогоцінні останки первісної поліхромії, сучасної з будовою храму... Що так, на жаль чи на щастя, було, та що жертвою консерваторської легкодушности впав виїмковий памятник львівського малярства XIV. ст., про те переконало нас нежданне відкриття,

якого доконав львівський консерватор для праісторичних памятників п. Б. Я н у ш в червні ц. р.

Світова війна перепинила „реставрацію" вірменського храму на ряд літ і щойно з хвилею, коли президент польської республики дарував львівським Вірменам кілька вагонів обробленого мрамору з демольованого оце православного собору в Варшаві, приступлено до дальших робіт. Псевдо-візантийський пошиб скульптурної орнаментики варшавських мраморів задецидував про їх призначення для храму, якому ще перед війною рішено повернути його первісний, орієнтально-візантійський характер.

Щоб зробити місце новим, ефектовним, але тим не менш дешевим і з духом храмової тектоніки всеж таки не зжитим набуткам, усунуто з храму все, що заносило атмосферою XVIII. віку, отже прегарно різьблені престоли, амвон та сповідальниці, які, до річи кажучи, добули собі уже право до життя і пошанівку з боку культурно настроєного громадянства.

Немає одначе злого, щоб на добро не вийшло. Це до певної міри парвеніївське відношення до старовини причинилося одначе до відкриття памятника, який своєю ціною о ціле небо переріс вартість усеї бароково-рококової обстанови храму.

Коли іменно в південній наві старого храму узято зпід стіни бароковий вівтар, то перші спроби усунення тинкової поволоки виявили, що за вівтарем крилося нікому досі незнане вікно, якого нішу в свій час недбало замуровано, а 1862 р., як і решту храму, покрито клеєвим мальовилом. По усуненню замурування показалася очам робітників-відкривців на 3·30 м. висока, 2 м. широка а 1·2 м. глибока ніша, з замурованим на зовні отвором (1·90×0·75 м.). Уся ніша була забілена. Тільки тут і там зпід білила виринули фрагменти якогось мальовила. Мало це місце 6. червня ц. р. Дальшу роботу біля ніші припинено до часу, коли дня 8. червня з'явився на місці консерватор п. Януш, якому й подякує майбутній історик мистецтва нашого краю за уміле й печаливе відслонення єдиного досі на всій західньо-українській території памятника фрескової стінописі кінця XIV. в.

Остролучна ніша, утворена з цегол, вмурованих „на зуб" в камяний масив стіни, уся покрита мальовилом, що, разом взяте, дає 8 квадратних м. поверхні.

Проф. П. Холодний з першого погляду на поліхромію висловив думку, що маємо перед собою оригінальні фрески, виводжені на свіжій тинкованій заправі мінеральними красками, при чому не виключене, що детайлі, як лиця і руки, можуть бути викінчені темперою, т. є сухою краскою розпущеною яєчним білком. Спроваджений згодом з Варшави консерватор п. Рутковскі, який відмив частину відслоненою поліхромії, заявив, що є це взагалі темперові мальовила. Тинк під поліхромією має одначе всі ціхи фрескової заправи, зложеної з ідеально чистого вапна, перемішаного з січкою й березовим ликом а місцями споюваного льняним клочям.

По змісту маємо в поліхромії фігуральну й орнаментальну композицію, що вдаряє вишуканою строгістю рисунку, здецидованим розміщенням і взаємовідношенням площ, а перш за все виїмково богатим кольоритом, який до нині не втратив своєї первісної свіжости і сили.

Найкраще зберігся правий бік ніші і її трапезоідальна підлога. Більше знищеною виявилася гора і лівий бік, хоча й тут не важко виловити рисунок і краскову гаму декоративно трактованих площ композиції. На загал уся ніша трактована як декоративна цілість, чому відповідає розміщення з'ображень.

В горі, на переломі гостроконечного луку уміщений круглий медальон з погруддям Христа „Пантократора", що в лівій руці держить книгу, правою благословить. Голова в круглій ореолі з вписаним в неї хрестом. Понад головою інформативна напись вірменськими буквами. Обличча покищо нечитке.

В низ на право від Христа висока (2·50 м) постать св. Івана Богослова, з піднятою в гору головою. Затерте дещо, бородате обличча окружене великим, колись мабуть золоченим кругом ореолі; одяг, трактований плоско-лінеарно, спливає в ритмічних загибах і складках, зпід яких тут і там вихилюються круглі, всеж таки з візантійська условно трактовані форми тіла. На ліво від св. Івана в низу сидяча постать св. Прохора. Це найбільш читка а затим й найкраща партія відслоненої поліхромії. Св. Прохор, один із семи діяконів, що товаришили св. Іванови Богословови в його апостольських місіях, автор його апокрифічного „Житія", сидить повернутий на право з отвореною на колінах книгою, в яку саме вписав слова „Ісгисі ан" (Я почав...) — кистка його спинилася власне на останній букві речення. Ноги святого оперті на чотирокутному, низькому підніжку, за ним стоїть похилий пульт з чорнилом і кистками, за пультом якась кругла архитектура з черепичною кришею, а біля ореолі святого вірменський напис: „С (у) р (п) Прохрон". Трикутне поле виповнене „травами".

На ліво проти постаті св. Івана тихже розмірів постать нерозшифрованого поки що святого паломника, в довгому, паломничому плащі, перепоясаному гарним, узористим поясом, в ширококрисому низькому капелюсі, з патерицею в лівій руці. По припущенню конс. Б. Януша є це апостол Яков

Старший, а не св. Рох, яким охрещено святого з першого погляду.

Біля нього з права в низу мініятурна постать якогось мущини на вколішках з молитовно зложеними руками, в парчевому плащі з княжим колпаком на голові. Є це без сумніву портрет фундатора поліхромії, може й того Якова з Каффи, про якого найшов конс. Януш згадку в документі з 1363 р.

Стрімко опадаючий трапез основи віконної ніші увесь покритий строго компонованим килимовим орнаментом на білому тлі; цвітяний мотив орнаменту нагадує нам подібну орнаментику вірменських ілюмінованих книг, з яких одна з XIII. в. (Євангеліє) зберігається в скарбниці львівського Собору.

Тло фігуральних зображень — темно синє (шафір), цілість обведена темно-червоним, плоским поясом; переважаючий тон кольориту червонавий в кількох ступінях інтензивности, обриси фігур і орнаменту чорні. Написи білі.

Описана оце побіжно поліхромія нежданно відкритої віконної ніші є, на жаль, одиноким суцільним фрагментом розписі, якою безпосередно по скінченню будови храму покрито усе його нутро. Дальші відкриття, доконані в днях 10. і 14. червня, не можуть й рівнятися з вище описаними під оглядом збереження і мінімальної бодай повноти. По відбиттю тинку над південним входом до храму і з права від нього відслонено 10. червня доволі великий шмат фрескового мальовила, яке колись з'ображувало похід святих в сторону вівтаря. Збереглися по них єдино допоясні фрагменти ніг, зглядно покриваючої їх драперії, на висоті храмової долівки.

Кілька днів згодом відкрито на першому з двох північних пильонів, що підпирають копулу, два мальовила; перше з них на південній стінці пильону зображує стоячу на висоті долівки постать якоїсь святої в княжому колпаку (збережене тільки погруддя), друге зі східньої сторони на висоті поверха погруддя одного з отців східньої Церкви (Василія?). Останнє мальовило не тільки до непізнання знищене, але в XVI. або XVII. в. сильно перемальоване клеєвими красками. Позатим як мальовило біля південного входу так і в низу пильону сильно насічене молотком для того, щоби на ньому вдержалася пізніща вапняна заправа під барокову поліхромію. Збереглися від насічень тільки фрески в замурованій в свій час віконній ніші.

Кромі згаданих повище фрескових мальовил, виконаних на спеціяльно препарованій заправі, відкрито в горішніх кондигнаціях підбанних луків сліди поліхромії, виведеної безпосередно на шліфованій поверхні тесового каміння, при чому єдино сліди мальовил на вівтарному луці кажуть додумуватися цілого циклю медальонів з погруддями отців церкви серед типово східньої плетінкової орнаментики. Решта слідів позбавлена навіть тієї рудіментарної читкости.

Консерватор Януш, складаючи в часописах тимчасовий звіт про відкриття, висловив на одному місці самозрозуміле припущення, що анальогічне вікно до відкритого в південній стіні повинноб найтися в північній стіні за престолом, якого ще в час відкриття перших фресків не усунуто. Одначе про істнування фресків у тому вікні п. Я. з гори не вірив, знаючи, що при добудуванню до північної стіни захристії на переломі XVI. і XVII. в. мусіло воно бути основно замуроване і такжеж основно знищені фрески. По усуненню вівтаря виявилося, що з нагоди прибудування захристії не то що пропало вікно, але цілу північну стіну, колись з каміння, перебудовано від основ з цегли. Тим самим пропала й тінь надії на якінебудь, хочби мінімальні, сліди середньовічної фрескової поліхромії.

Треба отже погодитися з фактом, що описаний в горі цикль мальовил на заправі в парі з позбавленими відповідної читкости слідами поліхромії на тесовому камінню луків і пильонів дефінітивно вичерпує можливість дальших відкрить в старому вірменському соборі. Непомітно більша решта безцінних мальовил пропала безповоротно...

Першим з питань, які поневолі насовуються на вид відкритих фрагментів поліхромії, є очевидно питання про дату їхнього повстання. Правда, вже сам стилевий характер стінописі, найденої у вірменському храмі Львова, говорить дещо про себе.

А стиль цей рішуче візантійський по формі, з певними відклоненнями в бік специфічно вірменської іконографії. До тогож виїмково прецизійне трактування рисунку як суцільної композиції ліній і площ, упевненість в розміщенню постатий і їх взаїмний звязок свідчать про майстра чи майстрів не з ремісницька набитою рукою, але з великою мистецькою культурою, полученою з повним опануванням техніки. Виконавцем мальовила міг бути тільки чоловік, вихований в атмосфері мистецької культури східньої церкви і то виобразуваний на кращих її зразках.

Приймаючи за факт звістку Зіморовича, який початок вірменського собору кладе на 1363 рік, не можемо відсунути й дати наших мальовил за далеко від цього року. Коли це дійсно фрески, то повстали вони рівночасно з внутрішньою виправою церкви, десь коло 1390 р., колиж незвязані з виправою темперові мальовила — то й так не могли на себе ждати довше. На всякий випадок повстали

на довго перед 1437 роком, коли то добудоване підсіння з півдня потягло за собою частинну чи повну ліквідацію вікна з відкритими оце мальовилами. Так чи инакше дефінітивною датою повстання нашої поліхромії є кінець XIV. віку, в найгіршому разі — ранній початок XV-го.

Хтож був творцем мальовил? Коли досліди Стшиговского над вірменською архитектурою викликали свого рода революцію в области досьогочасної мистецької історіографії Сходу і так чи инакше познайомили Европу з виїмково самобутнім світом творчих зусиль корінної Арменії, то про малярство тієї країни знаємо розмірно небогато.

Коли мова про спеціяльно інтересну для нашого питання церковну стінопись, то збережені її зразки в халькедонських памятниках XIII. в. як своєю формальною фактурою, так і змістом тісно вяжуться з візантійським мистецтвом. Одначе в парі з сюжетами, типовими для усеї східньої Церкви, стрічаємо там і місцеві, специфічно-вірменські сюжети, от як „Житіє" Григорія Просвітителя Арменії і т. п. Наука знає теж свого рода вірменську „Герменею" як також кілька імен церковних малярів.

Збережені на стінах королівської палати в Ані (XI. в.) зразки світської стінописі з ловецькими й баталістичними сценами виявляють о много більше самобутности, аніж звязана канонами церковна стінопись.

Дуже близько візантійських зразків стоять миніятури вірменських ілюмінованих рукописів, з яких славне Євангеліє царя Льва (XIII. в.) попри картинки візантійського покрою має ініціяли та заставки суто східнього, індо-перського характеру. Інтересний памятник вірменського миніятурного малярства з XIII. в. (Євангеліє) зберігається в скарбниці вірменської капітули у Львові.

Повища характеристика памятників малярства корінної Арменії з легкістю дається прикласти до львівських мальовил: типово візантійська формальна й технічна фактура при рівночасному узглядненню питомо-вірменської іконографії та використанню своєрідних, орнаментальних мотивів. Нічого більш самозрозумілого, як припущення, що виконавцями львівської поліхромії були вірменські малярі, осілі постійно у Львові або спеціяльно для цього спроваджені. Чи так одначе було і чи могло бути?

Даремне ми шукалиби розвязки цього питання в тогочасних міських актах Львова. З кінця XIV. і перших років XV. в. збереглося до нас заледви три імена малярів і тільки при одному помічено виконану ним, до тогож зовсім підрядну, роботу. Будуть це „Iohannes pictor", згадуваний в рр. 1387 і 1389, Stanczel moler 1404 р. та „Lucas moler", якому в 1408 р. доручено відновлення знищеного мальовила „В'їзду Христа до Єрусалиму" в львівській ратуші. Нема сумніву, що поза тією скромною трійцею не обійшлося в тогочасному Львові без більшої скількости малярів, головнож коли зважимо оживлення в будівляному русі того часу, їм одначе не довелося попасти в міські акти.

Коли не можна знайти відповіди безпосереднім способом, попробуймо найти їх окружною дорогою, в тім випадку в архитектурі вірменського собору у Львові.

Полишаючи на боці байдужі для нашого питання памятники дохристіянської архитектури корінної Арменії, звернемо увагу на її христіянську архитектуру, яку до недавна іще вважали невідродною віткою візантійської. На ділі, оскільки вірменська архитектура й мистецтво взагалі були віткою візантійського мистецтва, то мало це місце в пізню епоху спілого візантійського стилю тоді, коли в попереджаючу її добу еманації цього стилю вірменська архитектура й мистецтво були одним із жерел східніх стилевих елєментів, постепенно засвоюваних Візантією. Перші архитектурні памятники христіянської Арменії мають характер анальогічних будівель Сирії, відкіля прийшло в Арменію христіянство разом з письменством і культурою. Місцеві признаки вилилися в одній тільки орнаментиці храмів ірано-сасанідського типу (Єреруйська та Касальська базиліки і Текорський храм). Щойно в VII—VIII. віці уступають всесильні дотепер впливи Сирії впливам Візантії, яка в парі з грецькою мовою вносить свої архитектонічні ідеї, що одначе не витісняють старих сирійських форм, але їх тільки комплікують.

Той другий і найбільш характеристичний період розвитку арменської архитектури, що триває від VII. по X. вік, характеризується типом храму о квадратному, хрестообразному пляні, з центральною копулою і типовими єдино для Арменії двохспадними кришами рамен, закінчених чотирма фасадами з трьохкутніми фронтонами. Головною прикметою вірменських копул було конічне накриття їх сферичного склепіння, опертого на підбаннику, гранчастому зовні а круглому внутрі. Весь тагар бані й підбанника опертий на чотирьох підковообразних луках, перекинутих на чотирьох, з часом профільованих пільонах. Вівтарна абсида, що уся входить в товщину східньої стіни, має по боках дві маленькі конхи, а промежутки поміж ними на зовні зазначені трьохкутніми нішами, які й повторюються на решті фасад. Виступаючі на зовні абсиди є дуже рідкі, але тоді є вони заєдно гранчасті, не круглі.

Утворений в той спосіб тип храму стає зразковим і подекуди канонічно обовязуючим для всеї христіянської архітектури Арменії не тільки в середньовіччу але богато пізнійше.

Бл. п. о. Жила, автор одинокої покищо монографії вірменського собору у Львові,

шукаючи анальогії для нашого храму в корінній Арменії, старався найти його в соборі арменської столиці А н і (XI. в.).

Заложений на прямокутнику (32+20 м.) з вписаним в нього нерівнораменним хрестом. Над перехрестям піднімалася до землетрусу в XIV. в. баня, оперта на гранчастому підбаннику. Рівнобіжно з головною навою біжуть бічні низчі й вузчі від головної, усі закінчені полукруглими абсидами від сходу. Острі луки, що підпирають баню, оперті на чотирьох ступінчасто профільованих пільонах, що мимовільно нагадують подібні стовпи в романських храмах Заходу, переходової доби. Острі луки та профільовані пільони, елєменти чужі візантійській архитектурі, стрічаємо і в львівському соборі, якого вузькі бокові нави засклеплені в „ослин хребет" (Eselrücken), що й є змодифікованою відміною гострого лука.

На думку о. Жили, „усе резчленування нутра і все розміщення просторів, як у Львові так і в Ані, виявляють цілковиту анальогію. Очевидно львівський архитект мав перед собою плян собору в Ані"...

Одначе ця дійсна чи позірна згідність внутрішньої конструкції далеко не покривається з розбіжністю, яка заходить поміж обома памятниками під оглядом зовнішньої елєвації. Не треба при цьому забувати, що підчас обнови безпосередно перед війною власне цю зовнішну елєвацію львівського храму інтензивно „арменізовано".

Бо коли типовий для середньо-арменської архитектури собору в Ані уявляє собою на зверх позбавлений всяких виступів куб, якого плоскі стіни розчленовані поміж абсидними, трьохкутними нішами від сходу й анальогічними парними нішами з усіх сторін в точках, де кінчаються рамена плянового хреста, а крім цього вся маса стін розплянована глухими луками на тонких полукольонах з кістковими капітелями, то всього того немає на елєвації львівського собору.

Правда, згідно з кришевою елєвацією анського собору і на львівському вибиваються накриття рамен плянового хреста, підвищеними понад цілість корпусу двохспадними кришами з трьохкутними фронтами. Правда також, що сферична з нутра баня на круглому підбаннику, завершена зовні конічно а підбанник осьмигранний. Але вдаряючою специфічністю львівського собору є висунуття трьох полукруглих абсид від сходу, — елємент, якого корінно-арменська архитектура не знає. Крім цього решта стін львівського Собору позбавлена тієї обчисленої на світляний ефект глухої аркатури як і трьохкутних ніш, якими уріжноманітнена томлюча одностайність стін анського собору. Глухі аркади на полукольонках з різьбленими кістковими капітелями, якими тепер украшені абсиди, є новим додатком передвоєнної обнови, як один з моментів „арменізації" львівського памятника.

Кінець кінців, без огляду на конкретні ремінісценції корінно-арменської архитектури, вірменський собор у Львові дасться звести до пануючого в XIII. і XIV. віці на території Західньої України середньо-візантійського типу центро-базилічного, трьохнавного і трьохабсидного храму, за якого зразками не треба було львівському архитектови шукати аж на Кавказі, як того хоче о. Жила.

Такими храмами пишався ще тоді не тільки Галич, але й сам Львів, де з давен давніх стояла церква св. Миколая (в XVII. в. основно перебудована), де, як це з притиском двічі говорить хиба краще від нас поінформований Зіморович, архитект Доре, творець храму св. Юра, згоджений Вірменами, побудував для них собор „pari filo et schemate".

Важко ігнорувати свідомого свого завдання хроніста XVII. в., який не тільки мав доступ до актів, для нас безповоротно затрачених, але й міг ствердити цю ідентичність конструктивної схеми обох храмів з власної обсервації.

Хто був цей „Доре", важко сказати. Чи був він ідентичним з шлеським будівничим Дорінгом, який в рр. 1323–1364 працював біля католицької, готицької катедри, не знаємо. Знаємо тільки, що в ті часи, поруч місцевих будівничих, як „Stephanus murator" (1386) або „Nicsco murator" (1384), працювали у Львові майстри з німецького Заходу, як „Henricus Stejnmaczer" (1309), або „Wassirfurrer Joannes" (1388).

І як небудь нині немає вже сумнівів про те, що як „романська" глуха аркатура і конічне перекриття криш, так і „готицький" остролук і профільовані пильони, зродилися на далекому арменському сході в часах, коли навіть захід Европи покланявся візантійським ідеалам, то тим неменче здається мені правдоподібним, що в XIV. віці йшли вже ці архитектонічні елєменти поворотною хвилею з заходу на схід. Тепер одначе приходили вони сюди спрецизовані в романській чи готицькій формулі.

Досліди над архитектонікою вірменського собору у Львові не можуть бути вичерпані муравлиною хоча й не надто есенціональною монографією о. Жили, який не знав чи зігнорував не тільки хроніку Зіморовича, але й історію нашого міста, в якій „схизматицька" віра наших прадідів нераз наблизила їх і запрягла до спільної громадської й культурної праці з Вірменами.

А власне вірменський собор у Львові здається мені наглядним документом такої співпраці. І тому, будучи далеким від скороспішного вирішування скомплікованих проблєм, я не можу оберегтися від висловлення гіпотези, яку в даний момент з'ясовую собі так:

1. Вірменський собор у Львові почався будувати в 1363 р. тоді, коли на горі над містом стояв уже храм св. Юра.

2. Будівничим вірменського собора був близче неозначений архитект Доре, якому доручено повторити конструктивну схему святоюрської церкви, з певними, подиктованими суто-арменською традицією відхиленнями.

3. Коли цей Доре був дійсно ідентичним зі шлеським будівничим Дорінгом, то введення готицького а властиво арменського остролука, профільованих пильонів і т. п. елєментів у візантійську будівлю, що вповні відповідала вимогам східньої церкви, приходилося йому без труду.

4. Архитектура вірменського собору, візантійська в своїй основі, є типовим для західньо-української території памятником переходового типу.

В такому то храмі, на якого цілість склалися ремінісценції далекого арменського прототипу й впливи місцевого українського середовища, зі свого боку податливого на впливи романо-готицького заходу, безпосередно перед його викінченням рішено покрити стіни фресковою поліхромією.

Знаючи, як тісно була звязана поліхромія з літургічним ритуалом східньої церкви, не можемо й на хвилю припустити, що безпосередний зразок вірменського собору — святоюрський храм — міг хочби хвилево обійтися без поліхромії. Не могло цього бути тим більше, що власне тоді західньо-українські землі зароїлися від артистів, а перш за все малярів, яких упадок української держави і вічна монгольська небезпека від сходу гнали не тільки на рідний але й чужинецький Захід. Повно їх було у Львові і в Перемишлі, з часом бачимо їх, як працюють над поліхромією цілого ряду латинських катедр і колєгіят. Правда, українські архитекти, різьбарі і малярі працювали в Польщі від давна (костел арх. Михайла у Вроцлаві 1146—1161). Тут їхні праці находили збут і попит (мозаїчна Богородиця в костелі св. Андрія в Кракові XIII. в.). Але в часах Ягайла і його безпосередних наслідників запановує в Польщі просто „мода“ на українських малярів і їх „грецькі“ мальовила.

Більш менш з часів будови й розмалювання вірменського собору у Львові маємо відомости про працю українських малярів в костелі на горі Лисці та королівській спальні в Кракові (1393—1394). За Ягайла розписали українські малярі костели в Гнєзні, Сандомирі і Вислиці, каплиці св. Трійці і Марійську на Вавелі; тойже король актом, списаним 1426 р. в Городку, надав українському маляреви Галеви парохію Різдва Христового над Сяном в Перемишлі за його малярські роботи, виконані в костелах королівських фондацій в землях — Сандомірській, Краківській, Серадській і инших. Архивно-історичні відомости про діяльність українських малярів за Ягайла найшли згодом потвердження в самих памятниках їхньої творчости, добутих на світло дня зпід пізніщих наслоєнь. Вистане, коли згадаємо мальовила сандомирської катедри, відкриті 1887 р., та каплиці св. Трійці в Любліні з підписом маляря Андрія та датою їх покінчення дня 16. серпня 1415 р. З часів короля Казимира Ягайлончика збереглася врешті фрескова поліхромія вавельської каплиці Чесного Хреста з 1470 р.

Усі ті відомости і памятники, яких цикль напевно ще не вичерпаний досьогочасними, припадковими відкриттями, говорять одноду шно про неймовірну інтензивність українського малярства XIII—XV. вв., з якою опановувало воно чужі собі по вірі і культурі области, вносючи в католицький світ не тільки мистецькі ідеали східньої церкви, не тільки строгість візантійських іконографічних канонів (Люблин), але й велику суму індивідуальної, виломлюючої зпід канонів творчости (Сандомир), та маркантну для українського духа елястичність в зустрічі з західньо европейською, мистецькою культурою (Краків).

Щож отже більш природного, як припущення, що ті самі українські малярі, яких було повно на польських землях, ті самі „схизматики“, яким без скрупулів відлавано поліхромію католицьких костелів, а може й ті самі, що розмальовували стіни святоюрського храму у Львові, були й виконавцями поліхромії, якої фрагмент відслонено оце у вірменському тоді ще „схизматицькому“ соборі?

Коли приймемо за факт, що при будові цілого ряду храмів україно-візантійського типу в Галичі, Перемишлі, Лаврові (острі луки, романські склепіння), працювали західні, переважно німецькі „муратори“, і це в дуже неістотній мірі вплинуло на модифікацію освяченого традицією типу, то не здивує нас і можливість участи шлеського будівничого Дорінга в будові вірменського собору у Львові. Він був не архитектом-проєктодавцем у модерному розумінню цього слова, а тільки виконавцем храмового типу, утвореного на грунті старої арменської традиції і на основі істнуючих в самому Львові і доступних для обсервації зразків україно-візантійського будівництва. Виписка архитекта з Арменії була в той час не тільки неможлива, але й непотрібна.

Тим менче можливою і потрібною здається мені виписка цілого ряду малярів з корінної Арменії для виконання поліхромії львівського собору. Неможливою тому, що тогочасна Арменія, непокоєна сусідськими наскоками, ще перед землетрусом в XIV., хилилася до упадку, при чому звязки арменських аміграптів з батьківщиною були зовсім

припадкові й ефемеридні; а непотрібною тому, що тутже на місці, у Львові, було доволі не тільки знаменито вишколених в малярській техніці але й обзнайомлених з іконографією східньої церкви українських малярів.

І коли міг будівничий святоюрського храму повторити його архитектонічну концепцію „pari filo et schemate“ для Вірмен, то тим легче могли послужити Вірменам малярі святоюрського храму.

Вірменські написи на мальовилах (вартоб провірити їх ортографію), суто вірменський орнамент і гагіографічний персонаж не творять ніякого „але“ для подібного твердження. Перші могли бути так само подані замовниками і фотографічно скопійовані українськими малярями як і латинські інскрипції на поліхромії польських костелів. До тогож несміливий, невільничий почерк тих написів, що відбігає далеко від анальогічних корінно-арменських інскрипцій, які вдаряють своєю типово-східньою каліграфічною віртуозністю, зраджує руку, яка не розуміла написаного. Мотиви вірменського орнаменту принесли львівські Вірмени з батьківщини разом зі своїми богослужебними книгами, килимами та тканинами. Щож торкається гагіографічного персонажу, то коли полишимо на боці його типи в богослужебних книгах, то жили вони в традиції а може й одному з арменських іконописних підручників, що міг і повинен був найтися в руках львівських малярів.

Головне, що кромі історично-архивних даних промовлялоби за участю українських малярів в розмалюванню вірменського собору, це над вираз характеристична для аналогічних творів української кисти формальна фактура фресків. Очевидно, при досьогочасному стані дослідів, де ні один з середньовічних памятників української стінописі не просліджений і науково не використаний, таке твердження не може вийти поза межі індивідуальної імпресії.

Всеж таки на основі тієї „інтуітивної імпресії“, яка не будучи конкретним засобом научної методольогії, всеж таки нерідко доводить скрупулятність досліду до синтези, маю сміливість в момент започаткування студій над нововідкритими фрагментами середньовічної поліхромії вірменського собору у Львові, повторити закінчення мойого скороспішного комунікату про відкриття, що його я помістив у щоденній пресі:

Фрагменти середньовічної поліхромії вірменського собору у Львові, що їх відслонив консерватор п. Б. Януш, можемо вже нині назвати щасливо найденим загубленим звеном, що поєднає монументальну стінопись київо-чернигівської епохи, крізь мистецьку культуру Галицько-Володимирської держави, з обильною формою та змістом поліхромією костелів польських Ягайлонської доби, якої українське походження не підлягає ніяким сумнівам.

На просторому шляху з Візантії через Київ і Галич по Краків, станув оце Львів зі своїм безцінним скарбом українo-візантійського малярства кінця XIV. віку.

Львів, 7. VII. 1925.

ТЕХНІКА МАЛЬОВИЛ ВІРМЕНСЬКОГО СОБОРУ У ЛЬВОВІ.

В звязку з увагою автора попередньої статті, п. М. Голубця, про ріжницю поглядів між проф. П. Холодним а консерватором п. Рутковським на техніку стінописі Вірменського Собору, Редакція »Старої України« звернулася до пп. проф. П. Холодного та інж.-арт. В. Щепанського, як спеціялістів в даній напрямі, з просьбою роз'яснити се питання. У відповідь на запрошення Редакція одержала подане нище письмо:

Високоповажаний Пане Редакторе!

У відповідь на Ваш запит про те, як написано нововідкриті стінописи у Вірменській Катедрі у Львові, чи темперою (al secco), чи фрескою (al fresco), зазначуємо, що написано їх al fresco. Це видно з таких властивостей техніки тих образів:

1) Виправу (ґрунт) зроблено з чистого вапна (без піску), мішаного з льняним клоччям і соломою, типового для того часу складу ґрунту під фреску.

2) Хоч на такій виправі можна писати і темперою, алеж тоді товщ яєчного жовтка, що входить в склад рощину темпери, всякає в виправу і дає під верствою фарби тонку верству жовтавобрунатного коліру. Цього на ґрунті відшайдених фресок немає. Инших, клейових, рощинів в ті часи не вживали.

3) Темпера легко змивається гострим лугом, напр. NH_4OH. Фарба фрески лугом не змивається, бо вона цементована кристаличними основними сполученнями CaO і CO_2. Фрески Вірменської Катедри NH_4OH не змиваються.

4) Оцтовий квас, навпаки, змиває фреску і не змиває темпери. Відшайдені фрески змиваються оцтовим квасом.

5) Комплект фарб для фрескового письма дуже обмежений, бо тільки небогато фарб витримують без знищення вапняну воду, головний складник рощину, на якому розводиться фарбу для фрески. Це надає фресці особливий кольористичний вигляд. Поверхня, вкрита фрескою, має инший характер ніж поверхня, вкрита темперою, фарба инакше лягає. Письмо образів Вірменської Катедри має той особливий характер поверхні і кольору, що належиться al fresco.

Львів, 17 липня 1925.

В. Щепанський. П. Холодний.

ПОВСТАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМ ТРЕХДІЛЬНОГО ЗАЛОЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ XII—XVIII СТ.

Написав В. СІЧИНСЬКИЙ.

БІЛЬШІСТЬ оглядів українського деревяного будівництва не торкалася і с т о р и ч н о г о розвитку цеї галузі архитектури, лише подавала загальну характеристику, вказувала на місцеві, льокальні відміни і в найкращому разі ділила усі деревяні будови на окремі „типи“. Розуміється, що польські і російські дослідники обмежувались переважно кордонами „своєї“ теріторії і тому загальні огляди української архитектури цілої української теріторії могли з'явитися лише з під пера українських дослідників. В перших таких оглядах (Г. Павлуцький, В. Щербаківський та ин.) типізація церковних будов робилася по зовнішним, мальовничим прикметам, переважно відповідно до кількости бань; церкви однобанні, трехбанні, пятибанні і девятибанні. А навіть повстала теорія „льогічного розвитку“ від 1-нобанної „системи“, через 2-х і 3-хбанну, до 5-ти, 7-ми і 9-тибанної. Такаж схема розвитку увійшла пізніще до історичних оглядів українського мистецтва. Між тим ця схема, хоч як вона льогічна і ясна, не основана на точній хронольогії та безперечних документальних доказах.

Найперше нема підстав стверджувати, що церковне деревяне будівництво еволюціонувало від 1-но банної до девятибанної; навпаки, з'ясовано, що відбувався також поворотний процес, приміром, від пятибанної до трехбанної і від трехбанної до однобанної „системи“. Крім того, кількість бань не може бути певним критерієм для схеми розвитку деревяного будівництва. Приміром, однобанні церкви мають плян такий же як і трехбанні і являються здебільшого упрощенням трехбанного типу. Що ж торкається двохбанної і 7-ми-банної церкви, то це явище зовсім випадкове; і двохбанні церкви будуються навіть тепер (в XX. ст.), коли треба побудувати меньшу церкву (такі церкви зустрічаються у Галичині і на Закарпатській Україні).

Взагалі, кількість бань та їх форма, рівно як і инші д е т а л і та прикраси будов, є лише елєментами архитектурної цілости; до того ж елементами дуже змінливими, не постійними (через пізніщі перебудови і репарації) часто не будучи органічно звязані з цілою будовою.

Одиноким засобом до пізнання тектоніки українських будов, стилістичних особливостей та еволюції форм може служити лише п р о с т о р о в и й о б є м б у д о в.

Українське будівництво, в першу добу свого розвитку, будучи під впливом візантійським і романським, переняло від цих стилів головну прикмету будівничої штуки: розрішення п р о б л є м и п р о с т о р о н і. Тому маса і звязаний з тим зовнішний вид будови усе підпорядковувалися внутрішнім просторовим формам будови. Тому зовнішний поділ стін відповідав внутрішньому пляну будови, а навіть форма накриття даху бань на зовні точно відповідала внутрішнім конструктивним формам. Тим також можна пояснити, що будови мали мінімальну кількість декоративних прикрас, а де вони і були, то відповідали льогічному змісту конструктивних частин будови.

Це розуміння будівничої штуки дається запримітити в першій мірі в українських найбільш архаїчних деревяних будовах, де все так льогічно і гармонійно повязано, де статична рівновага дає найкращу гру форм, де лінійна ритміка дає созвучну і цільну музичну красу.

Просторовий обєм будови найліпше можна зрозуміти по пляну і перекрою будови. Плян заложення будови вже з основи, так би мовити, формує просторовий обєм. Крім того, плян є найбільш консервативною і найтяжче змінливою частиною будови, він звязаний з ріжними культовими потребами, традицією і звичаями. Отже, коли на инші елєменти будови не можна покладатися, як на якісь споконвічні вироблені форми, то плян під сим оглядом є найбільш певним. І тому подібність плянів у ріжних будовах говорить про спільні стилістичні особливости і спільне походження.

Найбільш характеристичною і найбільш уживаною формою заложення української деревяної церкви є, як відомо, трехдільна чи трехзрубна (трехкамерна) система у виді трех прямокутників (близьких до квадрату, але не квадратів!), зложених ширшими своїми боками в напрямку з заходу на схід. Про час повстання сеї форми пляну, яку утотожнювали з трехбанною церквою, багато дослідників висловлювали погляд, що сей тип повстав ще у старокнязівську добу, а деякі (Мокловський, Януш та ин.) йшли ще далі — приписуючи сю форму передхристіянській добі.

Перший з дослідників, що спробував підвести під сю гіпотезу якийсь грунт, був проф. І. Павлуцький, вказуючи на деякі мі-

ніятюри старокнязівської доби („Ізборник" Святослава), де схематично зарисовані трехбанні церкви, і на певні місця народних колядок, витворених правдоподібно в старокнязівську добу, де співається про церкви „з трема верхами". Инші вели трехдільну церкву від хатнього будівництва, грунтуючись на свідоцтві Ібн-Даста, що церкви давніх Русів-Українців мали таке ж накриття, як їхні зимові хати, і глухих вказівок про те, що паляцові будови старокнязівської доби були трехзрубні.

Розуміється, що всі ці припущення та їх докази є дуже цінні, але не дають остаточних свідоцтв, які б могли ясно вказати на час повстання трехдільного заложення. Такими документальними свідоцтвами можуть служити найперше самі будови з певними датами заложення. Розуміється, що деревяні будови не могли зберегтися зі старокнязівської доби. Найстарші деревяні церкви походять з самого кінця XVI. ст. і то в перебудованому виді (с. Потилич у Галичині[1]). Але ми не мусимо розглядати деревяне будівництво окремо від камяного. Останні досліди навіть над чисто народнім мистецтвом (етнографічним) доводять, що і в т. зв. народньому мистецтві завжди перероблялися „великі світові стилі".[2]) Тим більше це стосується до укр. деревяного будівництва, про що ми маємо особливо наочні докази в XVII—XVIII. ст.

Коли ж ми звернемось до українського камяного будівництва від XVI. до XII. ст., то тут зможемо знайти ті ж анальогії. І так трехдільне заложення зустрічається вже у Галичу в церкві св. Ільї XII. ст.[3]) (див. табл., рис. 1) у виді округлої центральної частини, на 3/4 округлого апсидально вівтаря і прямокутної західньої частини (бабника). Коли відкинемо цей останній, то будемо мати типову романську округлу церкву-каплицю („ротонду") з апсидою, с. є тип будов, поширений в зах. Европі, також в Німеччині, Угорщині і на заході славянських земель (Чехії, Словач., Польщі). Але ця форма пляну в Галичу модіфікована, як бачимо, в той спосіб, що поширена до трехдільного заложення. Такий трехдільний план зустрічаємо також в Чехії і Польщі в будовах XIII—XIV ст. Повстання цього типу будови в Чехії (Holubiec XIII. ст., Předni Kopanina кін. XIII. ст., Pravonin XIV. ст. (?), Libouň) пояснюють звичайно пізніщими добудовами прямокутного бабинця, хоч не скрізь на це є переконуючі докази.[1]) В Польщі подібний плян здибаємо в Strzeln-і.[2])

Другий тип невеличкої церкви старокнязівської доби маємо в тому ж Галичу (церква Благовіщення) у виді продовгастого прямокутника — нави і вівтаря у вигляді комбінації прямокутника і півкола (рис. 2). Цей візантійсько-романський тип однонавної церкви відомий також на Великій Україні (в Острі, Чернигові і Переяславі), але в Галичу мав, правдоподібно, трехдільне заложення, на що вказують виступи на зовні мурів чотирекутної нави. Зрештою ми маємо і инші докази, що такий трехдільний тип істнував у візантійсько-романську добу. Приміром такий плян зустрічається в Польщі в Косцельцю (Kościelec).[3]) Коли ж приймемо на увагу, що т. зв. „романське будівництво у Польщі" було в першій мірі під впливом українсько-руського будівництва старокнязівської доби, на що вказують такі поважні польські історики як Зубрицький, то для нас стане ясніше, чому такий трехдільний тип церковних будов повстав у Польщі. Досить поширений був подібний трехдільний тип костьолів у Чехії (Nebovidy, Řepy, Lukovany, Tozice, Poříčí, Dobrš та ин.), повстання котрих ведуть з однонавної базиліки.

Йдучи далі в хронольогічному порядку і розглядаючи пляни українських церков, мусимо найперше спинитися над заложенням церкви в Рогатині XIV—XV. ст. (рис. 3).[4]) Тут у пляні відбилися ще сильні впливи старокнязівської доби українського будівництва, іменно трехнавної церкви з трема апсидами, але цей останній плян упрощено в той спосіб, що в середині церкви замість 4-х чи 6-ти стовбів залишилося лише два стовби, а бічні апсиди значно знижені і являються ніби додатками. Домінує ж над цілим заложенням все ж таки трехдільність: центральна майже квадратова частина, гранчастий вівтар і квадратовий бабинець. Плян рогатинської церкви нагадує також деякі романські і готицькі провінціональні будови Західньої Европи,

---

[1]) Див. Деревяні дзвінниці і церкви Галицької України. Вид. Націон. Музею. Львів, 1925. ст. 44. рис. 52—56.

[2]) Цей погляд автор висловив в „Українській Хаті" (Львів, 1924). З найнов. вид. див. прим. Z. Wirth: Dědina, Praha 1925.

[3]) Петрушевичъ: О собор. Богород. цер. въ Галичѣ, Львъ. 1898; — Историч. изв. о церк. св. Пантел., Львъ. 1881; Szaraniewicz (Mittheil. d. Cent. Com. XIV): — Rezultat archeol. badań w okol. Halicza, Lwów 1886; J. Poleński: Halicz, Kraków 1914.

[1]) Про всі типи романських костьолів у Чехії особливо докладно спиняється Lehner: Dějiny umění národa Českého. Praha, 1903—7; також Branis: Dějiny středověkeho umění v Čechach, Praha, 1908; Dějepis výtvarného umění v Cechach, Praha, 1923—5. В новійшій статті віденського проф. Стржиговського („Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven" — „Slavia", Praha, 1924, č. 2—3) в основу типізації романських будов положена праця Lehner'a.

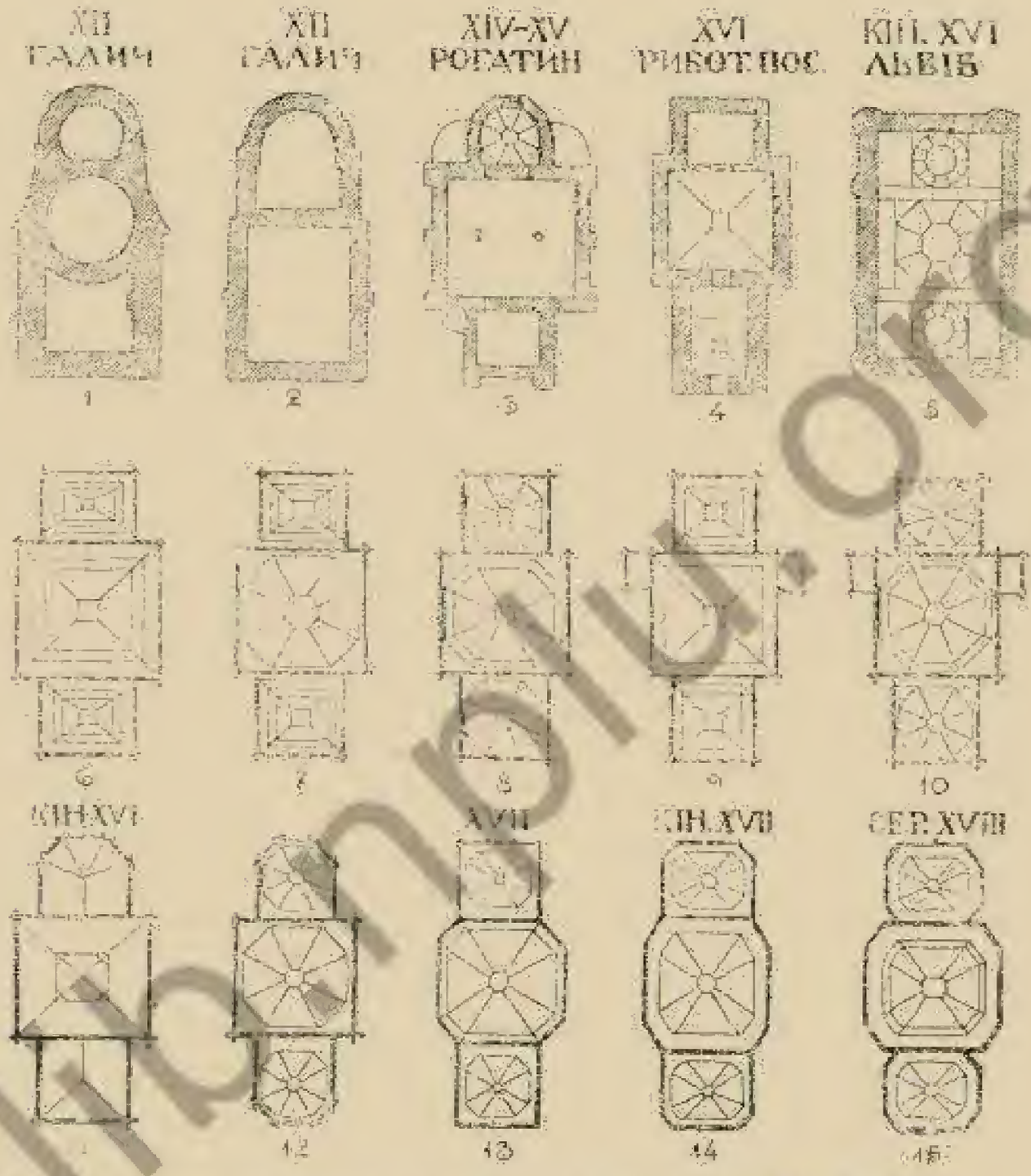
[2]) Zubrzycki: Histor. sztuki I. Kraków, 1914. ст. 197.

[3]) Wł. Luszkiewicz: Trzy granitowe kościoły Wielkopolski. Sprawozd. Komis. do bad. hist. sztuki, I. ст. 57, таб. XV.

[4]) J. Zubrzycki: Sprawozdania, т. IX, Kraków, 1914. Обміри архіт. Мокловського. Плян (рисунок) рогатинської церкви ласкаво предоставив авторові архітект Роман Грицай, за що складаю щиру подяку.

поміром тип Вестфальських церков (Hallenkirche)[1]) і в Methler у Франції.[2]) Що до трехдільних церков XII—XIII. ст. у південних Словян, то вони тут відмінного характеру. В пляні у вигляді витягнутого прямокутника з апсидою, причім прямокутник в середині будови поділено на три частини, з яких середня майже квадратова. У Сербії такі церкви в місцевостях: Брекова, Брезова і Каґтаро 1195 року,[3]) в Болґарії в Тірново з XII. ст.[4]) Взагалі, ріжниця поміж трехдільними церквами лише у фундаментах, а рогатинська церква вже готицьких часів задержала ніби західний характер.

З XVI. ст. збереглися на Україні муровані церкви в Риботицькій Посаді (рис. 4),[1]) де вже ясно зберігається трехдільне заложення у формі трех прямокутників і в Залужу коло Збаража у формі двох прямокутників і полігонального вівтаря. Цей тип пляну також відомий в романську і особливо готицьку добу в Чехії (Krteň, Stříteř, Jasenice,



Схематичні пляни українських трехдільних церков XII—XVIII ст.
Рис. 1—5 камяних, рис. 6–15 деревяних церков.

південних Славян і західніх (Чехії) є та, що у перших будова має центральний характер з банею над середньою частиною, у других — будови асиметричні з високою вежою над бабинцем. Які ж були будови в Галичу (рис. 1—2), нам на жаль не відомо, бо збереглися

Kunice — переважно з XIV. ст.) і в Польщі (Staremiasto під Konínem ніби XIII. ст.[2]) Але є істотна ріжниця поміж чеськими і польськими будовами з одного боку і українськими з другого боку. Коли пляни перших мають витягнену середню наву, а над бабинцем домінує висока вежа-дзвінниця, то церкри в Риботицькій Посаді і Залужу в пляні і в просторому обємі мають симетричну, зрівноважену цілість з найвищою і домінаючою середньою банею.

Нарешті з кінця XVI. ст. маємо Успен-

[1]) Порів. Al. Dorner: Die romanische Baukunst in Sachsen und Westfalen, Leipzig, 1923, рисунок 19 с.

[2]) G. Dehio und G. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttg. 1887, Buch II. cap. 12. tab. 109, рис. 6.

[3]) G. Millet: L'ancien art Serbe, Paris, 1919, ст. 50—51; Jiřeček C.: Geschichte der Serben. Gotha, 1918.

[4]) A. Protitch: L'architecture religieuse Bulgare, Sofie, 1924, ст. 26; Д. Филовъ: Старобългарското изкуство, София, 1924.

[1]) Реферат Ковальчука: Sprawozdania, V, Kraków, 1896 і рисунок Ол Кульчицької в приватн. збірці.

[2]) Sprawozdania, IV, таб. VI.

ську (Волоську) церкву у Львові[1]) і особливо інтересну Трехсвятительську каплицю при ній з трехдільним пляном (рис. 5). Правда, італійські майстри, що принесли з собою стиль ренесанса, надали заложенню (пляну) сих церков прямокутну ніби базилічну форму, але під впливом місцевим-українським мусіли розчленити фасад на три частини, а внутрішньому просторовому обєму надати типово-українську трехдільність, перекриваючи обидві церкви трема банями.

Переходячи далі до деревяних церков і слідкуючи тут еволюцію форм трехдільного заложення, не можемо притримуватися лише хронольогічного порядку відповідно до дат онования церков, але мусимо приняти на увагу також инші чинники, що впливали на затримання певних архаїчних рис в деревяному будівництві тої чи иншої области України. Дуже часто в будовах з пізнішою датою заложення збереглися дуже архаїчні риси будівничої техніки і архитектурних форм, котрі дають нам поняття про спосіб будування в добу значно віддалену від часів побудования. І навпаки, будови з дуже ранньою (старшою) датою заложення часами вказують на новійші впливи „великих стилів", що приходили в де-які місцевости (особливо по культурних центрах) значно раніш, порівнюючи з иншими місцевостями.

В літературі м. и. вказувалося на гуцульські церкви, як на архаїчнійший тип деревяних церков на Україні. Але поки що є мало доказів для остаточного ствердження цього питання. Де-які особливости конструкцій гуцульських церков, їх архитектурні форми, пляни і нарешті дати заложення говорилиби, що ми маємо діло з пізнішим типом будов і зі спеціяльними впливами, яким підпорядковувалася ця місцевість. Зрештою плян гуцульських церков переважно центральний у виді пяти камер розставлених у формі хреста (плян „грецького хреста") належить вже до иншого типу п я т и з р у б н и х церков, яких не торкаємось в цій статті.

Обслідування і обміри деревяних церков, які автор перевів на Поділлю, в Галичині, Буковині, Закарпатській Україні та відповідна література по цьому питанню дає підстави стверджувати, що найстарші і найбільш архаїчні типи деревяних будов збереглися на Бойківщині і то на самому карпатському хребті.[2]) Про архаїзм бойківських церков говорять слід. факти:

1. Географічне положення терену — місце джерел усіх головнійших річок Галичини і Закарп. України, що витікають з Карпат (Сян, Дністер, Стрий, Опір, Уж, Ляториця).

2. Етнографічний архаїзм місцевости в побуті, мові, фольклорі. Примітивність хатнього будівництва.

3. Примітивність конструкцій.

4. Упрощенність архитектурних форм.

5. Рештки „бойківського" типу церков, що збереглися в найстарших (по датах заложення) церквах Галичини.

Цей бойківський тип церков у пляні складається з трех п р я м о к у т н и к і в (близьких до квадрату), зложених своїми ширшими боками в напрямку з заходу на схід (рис. 6). Що сі прямокутники є відмінними від квадрату, стверджено у більшости церков XVI—XVIII. ст., виключаючи лише пізніщі будови другої половини XVIII. ст. на Придніпрянщині і деякі церкви XIX. ст. у Галичині. Такуж саму форму прямокутних камер з довшими боками, в напрямку з півдня на північ, бачимо і в мурованих трехдільних церквах XIV—XVI. ст. (рис. 3—5). До характеристичних церков бойківського типу належать церкви у Галичині: Топільниця, Сер. Турка, Манів, Устє Єпископське[1]) та ин. на Закарп. Укр.: Кострини, Ужок, Вішка, Суха[2]) та ин. Затримавшись на Бойківщині, цей тип будов розвивався шляхом помноження кількости ярусів п і р а м і д а л ь н о г о накриття (прим. Бутля, Кривка, Матків[3]) та ин. у Галичині).

Далі пірамідальне накриття замінялося восьмобічним (вісімкою), котре насаджувалося на пірамідальне накриття, спочатку лише на центральну частину (Гусна в Карпатах, Старі Хутори на Поділлю[4]) (рис. 7), пізніще на всі три вежі — рис. 8 (на Поділлю: Малі Хутори, Пілява, Сл. Шаргородська[5]) та ин. і в Галичині: Бусовисько, Тейсарів, Хотинець, Утішків[6]) і баг. ин.).

Прикладом розвивання трехдільного пляну і його поширенням може служити тип церков з добудовами кліросів — рис. 9—10 (Топільниця, Торки, Дрогобич — цер. Юра, Турє та ин.[7]) Сі добудови зявилися, правдоподібно, під впливом атонського будівництва т. зв. триконхових церков.[8])

В дальшому процесі розвитку трехдільної церкви виявляється тенденція до заокруглення четирехкутних зрубів, що крім кон-

---

[1]) Юбилейн. изд. въ память 300 л. основ. Львов. Ставроп. Братства, Львовъ, 1886.

[2]) Докладніше в рефераті автора „Бойківський тип деревяних церков на Карпатах".

[1]) „Деревяні дзвіниці і церкви...", І. Грабарь, В. Щербаківський, Й. Пеленський. З огляду на велику літературу по укр. дерев. будівництву тут зазначуємо лише призвища авторів, в працях котрих згадуються ті чи инші церкви і подаються їх пляни.

[2]) Реф. „Бойк. тип цер. на Карпатах", Fl. Zapletal, R. Hulka, A. Stránský, A. Svoboda, J. Zikmund, B. Залозецький, Kral.

[3]) В. Щербаківський, А. Лушпинський, Грабарь, Sprawozdania VIII, Mokłowski.

[4]) Mokłowski, І. Грабарь.

[5]) Є. Сіцінський, І. Грабарь, А. Лушпинський.

[6]) А. Лушпинський і „Деревяні дзвіниці"...

[7]) Дідушицький, І. Грабарь, В. Щербаківський, „Деревяні дзвіниці"...

[8]) Є. Сіцінський: Вплив візантійсько-атонськ. архітектури на будівництво мурованих церков на Поділлю, Львів. 1925.

структивного значіння мало також стилістичне, особливо під впливом бароко з поч. XVII. ст. Заокруглення торкалося в першій мірі вівтаря (рис. 11) і такий тип церков відомий вже з кінця XVI. ст. (с. Потилич) і пізніще (Новий Яжів, Ст. Самбір, Торки та инші.[1])

Далі таку ж шостикутню форму приймав бабник — рис. 12,[2]), або заокруглювався лише середній зруб у виді восьмикутника — рис. 13 (Паланка на Поділлю, Чортків у Галичині та ин.[3]) і нарешті гранчасту форму приймали усі три зруби: середній у виді вісімки і два бічні у формі шостикутника — рис. 14. Ця остання форма відома з кінця XVII. ст. переважно на Придніпрянщині (з камяних будов: Покровський собор у Харкові,[4]) в деревяних: Соловіївці на Київщині, в Стародубі та ин.[5])

Пізніщий розвиток церков йшов шляхом улегшення і утончення форм (вплив рококо), завдяки чому висота стін і форма накриття видовжувалися з одночасним помноженням ярусів, при чім і плян видовжувався в напрямку з заходу на схід а всі три зруби приняли форму восьмикутника — рис. 15 (с. Конель на Київщині[6]) та ин. Це є останній етап розвитку трехдільної церкви.

В цьому короткому огляді еволюції форм трехдільної укр. церкви очевидно не входили в рахунок суто-місцеві відміни, або окремі будови, що повставали від випадкових чинників чи сильнійших чужоземних впливів на етнографічних кордонах. Також не спиняємось на змінах архитектурних форм та деталів (висоти стін, накриття, опасання, форма бань, дверей, вікон і т. ин.), бо це значно розширилоби зачеплену тему.

Додана при цьому таблиця з рисунками дає ясний перегляд загального еволюційного розвитку форм трехдільного заложення українських церков від XII. аж до XVIII. ст. головно в деревяному будівництві.

Звичайно, що дальші досліди над нашим будівництвом, і в першій мірі точні обміри, мусять доповнити а може і дещо справити подану схему.

Особливо потрібно перевести розсліди і обміри камяних трехдільних церков на Придніпрянщині з XVII—XVIII. ст. (прим.: церк. Теодосія і Воздвиженська Києво-печерської Лаври, Вознесенська церк. у Фроловському мон. та ин.) — тоді подана схема-таблиця остаточно замкнеться.

[1]) А. Лушпинський і рис. О. Кульчицької.
[2]) „Деревяні дзвінниці і церкви Гал. Укр."
[3]) Є. Сіцінський, А. Лушпинський.
[4]) С. Таранушенко: Покровс. соб. у Харкові. Х. 1923.
[5]) В. Щербаківський, О. Гуцало: Збірн. секц. мист. Наук. Тов. К. 1922.
[6]) В. Щербаківський: Дерев. церкви на Україні. Львів, 1906, ст. 10.
[7]) Пор. ініціяли, які вказують на далекі відгуки візантійської стилістики (моя стаття п. з. Бібліотека Тов. Просвіти в Ужгороді: „Літопис", Берлін, 1924, зш. 5).

МАЛЯРСТВО ЗАКАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ
(XIV—XIX СТ.).

Написав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

I. ФРЕСКИ І СТІННІ РОЗПИСИ.

ФРЕСКИ, стінні розписи в деревляних церквах, ікони і мальовані полотна се головні роди малярства на Закарпатській Україні. Про самостійне мініятурне малярство ледви чи можна говорити, хоч не є виключене, що і воно тут розвивалося, як на се вказують останки рукописних окрас XVII ст.[7]) За мало заховалося памятників, щоби можна слідити за його розвоєм.

Найстаршими захованими памятниками малярства є фрески. З романської доби заховалися лише фрагменти фресок в замковій каплиці в Горянах, але вони зістали перемальовані в XIV і XV стол., так що про їх первісний вигляд тяжко нині щонебудь сказати. За се о много богатші є фрескові розписи з готицької доби. З визначнійших розписів заховалися фрески в горянській каплиці, нововідкриті фрески в Кідьоші[1]) і в Чорнім Ардуві.

Фрески в Горянах се великий повний цикль зображень з життя Ісуса Христа. Вони покривають в пасмах стіни каплиці і склепіння абсид. Правдоподібно і стеля копули була покрита фресками, про що свідчить синяве тло, яке пробивається через білу тинху. Фрески находяться в дуже злім стані. Найгірше пошкодила їм реставрація з 1911 року при нагоді їх відкриття. Фрески зістали в тім часі в части перемальовані, контури фігур свіжо потягнені.[2])

До якого часу і до якого стилю можна зачислити наш фресковий цикль?

[1]) Фрески відкрито в 1923 р. При оглядинню фресок комісією, в склад якої входив і я, я міг сконстатувати, що сі фрагменти походять з 2 пол. XIV ст.
[2]) Forster Gyula: Magyarorszag Müemlekei, p. 72.

В ряді фресок пр. в зображенню св. Катерини в товаристві другої святої (фіг. 1), в Магдалині перед Христом, в сцені з Оливною горою відбиваються сильні впливи тоскансько-джіотескової школи. Ми маємо ряд типів архитектур, які є дещо згрубілими копіями зображень Джіотта в падуанській Арені.[1]) Те саме відноситься до стилю. Пластична кубічність фігур, клясичні обличча, врешті краски (синє тло) вказують на Джіотта.

В инших зображеннях знова є сильні впливи Сієни. Так приміром в сцені Воскресення не тільки мягкий уклад красок, але і обличча ангелів вказують на школу Сімоне Мартіні, головно на типи ангелів його образу Sta Conversatione в Palazzo publico в Сієні.[2])

Як пояснити собі се перехрещення впливів сієнської і тосканської школи в наших фресках?[3])

В половині XIV стол. находимо сей сієнсько-тосканський вплив в Неаполю.[4]) Відси за панування династії Анжу (Андегавінів) переходить сей стиль і до Мадярщини.

Але ми маємо безпосередні дані, що наші фрески вказують на південну Італію.

Горяни були в XIV стол. в посіданню родини Другетів, яких Карло Анжу спровадив з Апулії.[5]) В 1354 році вертає Николай Другет з Неаполю до Мадярщини й обнимає в посідання Горяни.[1]) Не може бути проте сумніву, що повстання горянських фресок з тими сильними неаполітанськими впливами стоїть у безпосередній звязи з Николаєм Другетом і його побутом у Неаполі.

Вплив південно-італійського малярства відбивається в другій пол. XIV стол. в ряді фресок мадярської території. Ми подибуємо його рівнож у фресках в Кідьоші. В обличчу ангела, який належить після всілякої правдоподібности до Благовіщення, відбиваються впливи того самого італійського напряму.[2])

Дещо відмінний стиль готицький без тих сильних італійських впливів мають фрески в Чорнім Ардуві. В них відбивається дещо провінціональний готицький стиль. Межи ними а фресками головного корабля (не каплиці) в Горянах є тісне споріднення. Особливо в зображенню св. Анни і в перспективічно зображених рамах.[3])

Фіг. 1. Фреска в замковій каплиці в Горянах: св. Катерина і жіноча свята. 2 пол. XIV стол.

Фрески в Чорнім Ардуві творять одну споріднену групу з фресками в Ардівци (Szölös Veg Ardo) і в Мармароськім Сиготі.[4]) Се є той типічний готицький стиль, який находимо під кінець XV ст. в цілій середній Европі — з тою відміною, що він тут більш провінціональний і в наслідок сього грубший. Се є типічне явище всіх периферичних територій.

---

[1]) Henry Thode: Giotto, фіг. 97—125.

[2]) Michel: Histoire de l' Art; II; Rolfs: фіг. 525.

[3]) Стиль і одяги (жовнірів) вказують на 1360—1370 роки.

[4]) Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels. 1910; пор. Малярство Неаполю в добі Анжу: Santa Maria di Donna Regina. Berteaux—Neapel, 1890.

[5]) Codex dipl. Hungaricus Andegavensis ed. Nagy Imre. I док.: грамота з 3 грудня 1317 р. — ст. 445, 446: „magister Philippus Oriundus de Apulia."

[1]) Fessler: Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen. I. B. Ст. 315—316 і Nagy Istvan: Magyarorsag csaladai. 1858, ст. 400.

[2]) Фрески відкриті тільки в фрагментах. В добі реформаторській фрески перетинховано.

[3]) Michael Haas: Neuentdeckte Wandgemälde in der Kirche zu Fekete Ardo. — „Mitteil. der Zentralcommission", 1864.

[4]) Romer Floris: Regi Falkepek Magyarországon, ст. 94.

Зовсім відмінні малярські традиції відбиваються в розписях деревляних церков. Уже техніка сих розписей цілком відмінна. Се рід темпери. Деревляні стіни церков грундовали в той спосіб, що покривали їх вапном, щілини між дошками закривали полотном, яке також покривали фарбою. В той спосіб одержували одноцільну площу. Замітне, що тими розписями покривали всі свобідні стіни церкви без виїмку, т. з. бічні стіни притвору, бічні стіни головного корабля і абсиди. Крім сього розпись розтягалася на цілу стелю, стовпи а навіть внутрішні поверхні одвірків. На зовнішних стінах церков я не подибував розписи, з виїмкою хиба зовнішних одвірків церкви в Ростоці (Марамарош), де заховався фрагмент такої розписи. Замітне, що ті одноцільні циклічні розписи стрічаємо по більшій части в східних окраїнах Закарпатської України, які граничать з Буковиною. Заховалися ті розписи головно в деревляних церквах готицького стилю. Добре заховалися розписи церков: в Абші середній (церква горішна і церква долішна) і в Шандрові. Крім сього заховалися розписи в Сокирници, в Данилові, в Сальдобоші і в Абші нижній. Але їх стан такий лихий, що ми ограничимося до розписий вище наведених церков.

Незвичайно цікавий є уклад і розміщення наших розписей в самій церкві. Всі вони розміщені після певного пляну, який є менш більш той самий для всіх церков.

В Шандрівській церкві є слідуючий розклад: Поодинокі поля, які містять в собі зображення, є получені з собою мальованою архитектурою. Тим вони творять,— а відноситься се в першій мірі до головного корабля, — одну цілість. В притворі і в абсиді декораційна система полягає на розміщенню мальованих медаліонів.

Пригляньмося близше тим розписям.

I. В притворі (головні стіни з ліва на право) є зображені алєгорії:

1) Алєгоричне зображення двох жінок. Одна сидить на другій з завязаними очима і поганяє нею; в одній руці держить прутик, в другій актрорську маску. Кирилична напись: „От тяготи на мнѣ бремни".

2) Йоан і Саломея. Сцена зображена в рамах клясичної архитектури. Йоан лежить з ліва без голови. На мисці, яку несе з права жовнір, лежить його окровавлена голова.

3) Над дверима: Алєгоричні зображення триюмфу смерти.

4. Стіна на ліво від входу. а) Сцени зі Страстий Господних. б) Христос перед Пилатом (сильно знищені).

5) Права головна стіна. Зображення пятьох жіночих алєгорій в медаліонах. Кожда з жінок в иншій позиції: молячій, мелянхолійній, резигнаційній, держить в руці античний свічник. Типи жінок вказують на клясицизм XVIII стол.

6) Ліва головна стіна pendent до правої.

7. На стелі зображені чотири апокаліптичні їздці з луками і мечами. Вони повтаряються на стелі два рази.

8) На стіні, яка розділює притвор від головного корабля. зображений страшний суд. Він закриває цілу поверхню стіни і сягає підлоги. На жаль, він цілий заставлений і заліплений образами, так що доступ до нього неможливий.

II. Розпись головного корабля.

1) Під хором на стіні, яка розділює головний корабель від притвору, в медаліонах в долі: а) Вигнання Адама й Еви з раю, б) Первородний гріх. При стовпах напись:

АѰѲ ΣОВЕРШИША
ЕЦ АВГУСТ

В горі на луку напись: Стефань маляр Теребельский.[1])

На право розписані два медаліони, з яких тільки один дасться відпізнати: зображений Каін і Авель.

Головні стіни розписані так: На ліво (від входу): Ряд медаліонів з святими і великомученіками 1) жіноча свята (напись нечитка, може Даліля(?), 2) св. Параскевія, 3) св. Варвара. На право: 1) св. Пафнутій в чорних чернечих ризах з рожанцем. 2) Алексій, чоловік божий, 3) Мученик Теодор (?) Тирон. Головні зображення посередині стіни слідуючі: (на право) 1) Христос в городі на оливній горі, 2) Поцілуй (зрада) Юди. Написи в долі нечиткі. На ліво: 1) Сцена розпяття Христового (Воздвиження хреста); 2) велика сцена на Оливній горі; зображення символічне; злука старозавітних і новозавітних сцен; Арон і т.; 3) дерево Ессе; на ліво Ісаак і його жертва: на право Ангел з чашою, що вихиляється з хмар.

Стеля: На рогах розмальовані Євангелисти без медаліонів в облаках. Гарні монументально закроєні постати. На правій половині стелі розмальовані сцени з Апокаліпси, а іменно чудо з ліхтарами і св. Йоан проковтує книжку.[2]) Сцени зображені незвичайно фантастично. По другій стороні зображені: сцена зі сном св. Павла і Вознесення св. Ілії до неба. По середині св. Тройця серед ангелів. Цілий уклад фресок на стелі відповідає бароковим перспективічним розмальованням копул.

В абсиді розмальовані на бічних стінах отці церкви в мітрах, деякі в сяйвах, пр. св. Антоній і св. Теодозій. Задня стіна іконостаса розмальована одноцільно одною великою сценерією: алєгоричне зображення символу причастія: по середині стіл з чашою і хлібом, на ліво і право представники церкви.

---

[1]) Теребля — оселя віддалена коло 7 km від Шандрова.

[2]) Пор. анальогічне зображення з Апокаліпси Дірера.

Зовсім анальогічне розмальовання подибуємо в церкві в Сальдобоші; дещо упрощене і змінене, але з того самого круга зображень, в церкві в Дулові. Для нас важні розписи в Сальдобоші, бо знаний є вік їх повстання. Вони мусять походити з около 1801 року.[1])

Нема сумніву, що ті розписи творять одну спільну манєру. Чи основателем сеї школи був дійсно Стефан Теребельський — нині тяжко сказати, бо не маємо жадних близших даних, а ряд таких розписей пропав з рядом нині вже неістнуючих церков. В кождім разі істнувала тут на склоні XVIII—XIX стол. незвичайно цікава малярська школа.

Який стиль тих розписів і відки взялися ті незвичайно богаті теми сих розписів?

Стиль є еклєктичний, т. зн. маляр добирав собі мотиви і типи з ріжних взірців. І так маємо цілий ряд клясицистичних взірців в декорації, в архитектурі і в поодиноких клясичних типах. Також кольористика є клясицистична. Другі мотиви вказують знова на барок і рококо. Перспектива копули, мальована архитектура, уживання понадзмислових мотивів, як хмар в декорації стелі — се все мотиви зачерпнені з барокового мистецтва.

Але звідки взялася ціла система окраси і тема зображень?

Системи, яку подибуємо в шандрівській церкві, не находимо ані в бароковім мистецтві ані в клясицистичнім XIX стол. Мені невідоме жадне подібне циклічне розмальовання барокового костела, або з доби емпіру. Находимо часто деякі мотиви, пр. в мальованню копул, які нагадують шандрівські розписи, але цілої подібної системи в розмальованню цілої церкви в тій добі не подибуємо. Се є система, яку находимо тільки в середньовічнім малярстві. Отсе є те типічне „totius mundi comprehensio“, яке було програмою декорації кождої середньовічної катедри.

Але відки воно взялося на нашій території на склоні XVIII стол. в тім модернім бароково клясицистичнім стилю?

На се питання одержимо відповідь, коли звернемо нашу увагу на фрески церков абшанських. В них подибуємо дещо відмінний розклад декорації, але система є та сама. Зміст зображень, а головно їх ідейне значіння, себто зображення цілої історії людства „sub specie divinae aeternitatis“ — ось програма розписей абшанських церков.[2]) В Абші середній (горішня церква) програма розписей менш-більш та сама. В притворі сцени з життя Ісуса Христа на Оливній горі і зображення святих; на стелі св. Трійця: на право Воскресення в формі трьох ангелів при гробі; на ліво вигнання з раю. Стіна, яка ділить притвор від головного корабля, покрита розписю Страшного Суду зовсім анальогічно до розписей в Шандрові. Також стеля головного корабля розписана в той спосіб, що по углах є зображені євангелисти. По середині зображена св. Тройця. Відпали сцени з Апокаліпси, які подибуємо в Шандрові. Бічні стіни головного корабля розписані анальогічно як в Шандрові, Господним Страстями.

Програма отже та сама що в Шандрові. Тільки брак алєгоричних сцен і брак зображень з Апокаліпси. Але зовсім відмінний стиль. Розписи церкви в Абші є о много старші від шандрівських. В них всюда: в типах, в полученню поодиноких сцен зі собою, в архитектурах, в архаїчности композиції пробиваються недвозначно візантійські впливи.

Їх провенієнцію не тяжко означити. Якраз в сусідній Буковині[3]) находимо ряд церков з незвичайно богатими фресковими циклічними розписями. Навіть розміщення сцен є подібне, хоч наші малярі є свобіднійші під тим оглядом. Так пр. головний корабель окрашений в буковинських церквах сценами з життя Христа[4]) і Богородиці, абсида Причастієм Апостолів і зображенням Отців церкви. Стелю покриває образ Богородиці. В притворі находимо дуже часто Страшний суд[5]). Сцени, що ілюструють Апокаліпсу, находимо в склепінню полудневої прибудови в Сучавиці.[4]) Розписи абшанських церков є отже зближені до буковинських. Не тільки укладом і розміщенням, але навіть візантійським характером стилю. Але стиль сей є ослаблений і не відповідає квалітативно буковинським фрескам. Він є тільки відблеском сих фрескових буковинських циклів. Фрески абшанських церков походять з XVII стол. В XVIII стол. вчасти перемальовано їх і відси видні в них деякі барокові мотиви. Але запитаємо, яке є відношення наших шандрівських розписів до абшанських?

Факт, що абшанські розписи є старші і що ми в сучаснім бароковім малярстві нігде не находимо сеї програми церковної розписи,[5]) вказує на те, що і наша шандрівська група стоїть у звязку з абшанськими а зглядно посередно буковинськими церквами. Як раз в буковинських розписях заховалася ся середньовічна циклічна система окрашення внутрішніх стін церкви, як взагалі під тим оглядом візантійське мистецтво задержало сей універ-

---

[1]) Гаджега: Додатки к исторић Русинов и руських церквей Мармарощини. — „Зборник Просвѣти“. Ужгород, 1922, ст. 216.

[2]) З браку місця ограничуюся тільки на зазначення сеї ріжниці і на короткий опис розписей абшанських церков.

[1]) W. Podlacha. Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny.

[2]) Пор. сцени страстий в Воронци, ibid. ст. 94.

[3]) Пр. Воронець: Страшний суд находиться в предсінку.

[4]) Podlacha, ibid. ст. 197.

[5]) Находимо подібний спосіб розписей також в Східній Словаччині, пр. в Герварто, в Кожухівцях, але зміст дещо відмінний.

зально середньовічний зміст зображень о много довше чим західно-европейське. Ріжниця між абшанською групою а шандрівською полягає головно в стилеви. Стиль абшанських розписів є візантийський — шандрівських бароково-клясицистичний. Незвичайно цікаве, тільки на наших територіях можливе, явище — ся комбінація середньовічно-візантійської теми з модерним західно-европейським бароково-клясицистичним еклєктицизмом![1])

II. ІКОНИ І ПОЛОТНА.

Не одержалиб ми повної картини малярської творчости на Закарпатській Україні, колиб не узгляднили іконописи. Тим власне ціла територія Закарпаття остро відріжняється від сусідніх західних і південно-західних країв. Але тим рівнож творить вона сей міст, який лучить її нерозривно зі Східною Европою, а в першій мірі з сусідною Галичиною.

Що в дійсности таке перехрещення двох гетерогенних стилів, які ми пізнали в стінних розписях, мало місце на нашій території, про се свідчать ікони, до яких тепер звернемося.[1])

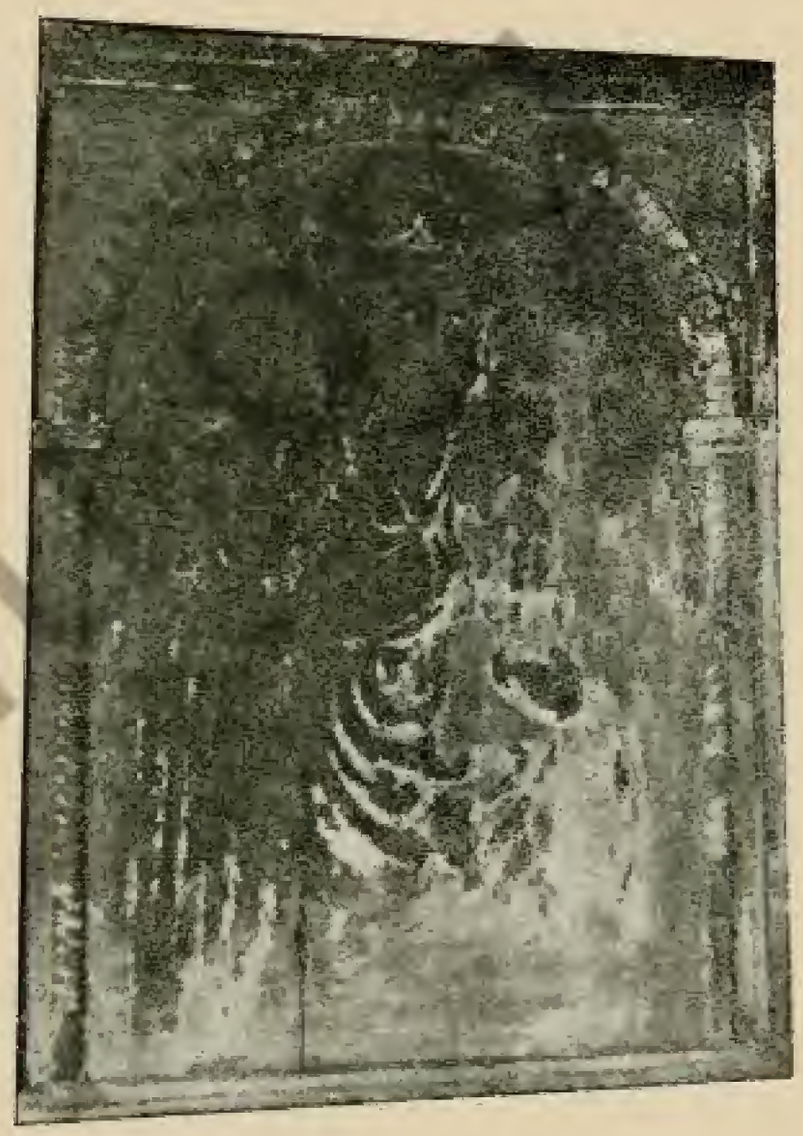
Церкви Закарпатської України незвичайно богаті в ікони. В деяких церквах до нині заховалися цілі іконні пінакотеки. Так приміром у Великій Ростоці (пов. Веречки на галицькій границі) всі стіни церкви обвішані іконами і полотнами.[2]) Те саме відноситься до ряду инших церков, нпр. в Мармарошській Ростоці, в Требушані, в Исках, Пилипці, в Цюшці, Обляшці, Нересниці, Бистрім коло Сваліяви, в Середній Абші (церква нижня), в Солі і в инших церквах. Для нас важним є питання, чи сі ікони є самостійними картинами, чи вони є тільки частинами іконостасів?

Самостійні ікони є рідкістю. Де вони находяться, там вони по більшій части є чужим імпортом, т. пр. трийцять празників в долішній (нижній) церкві Середньої Апші, які відріжняються своїм висококвалітативним візантійським стилем від пануючого стилю на Закарпатській Україні. Те саме нпр. Страшний Суд в Ужку. Се були ікони самостійні, перенесені сюда вчасти з сусідніх країв (Буковина, Молдавія, а вчасти Галичина). Сі перенесені ікони мали велике значіння для малярства Закарпатської України, бо на них виобразувалося льокальне малярство. Тільки в сей спосіб можна пояснити собі сильний візантійський вплив, а навіть основи малярства Закарпатської України.

На загал, можемо ясно розріжнити два стилі: 1) візантийсько-український (руський), 2) візантийсько-бароковий, який на початку XIX стол. переходить у клясицистичний.

Також хронольогічно наступають ті стилі в тім порядку по собі.

Візантийсько-український стиль був поширений в XVII стол. Старших памяток льокального малярства, як з кінця XVI і початку XVII ст., мені не трафлялося подибати, хоч тим не сказано, що сей стиль не був тут давнійше поширений. Ограничуся до двох зразків



Фіг. 2. **Одигитрія**,
ікона з церкви в Калинах (находиться в притворі).
Кінець XVI ст.

сього візантийсько-українського стилю: Богородиці в Калинах (фіг. 2.) й Апостолів в Обляшці (фіг. 3.).[2])

Богородиця в Калинах се тип „Одигитрії“) (фіг. 2.[3]). Техніка т. з. накладових фарб (Deckfarben) — рід енкавстики, поширений головно в візантийськім малярстві. На кінець

[1]) Пор. мої статті: Ikonenmalerei in der Podkarpacka Rus. — „Prager Presse“. Kulturchronik з 20/V 1924 і Про старѣ иконы на Подкарп. Руси. — „Русин“, Ужгород, Чч. 189, 191, 192 з 1923 р.

[2]) У згаданій церкві находимо: Введеніе Пр. Діви, св. Михаїла, два великі триптихони (рідкість того рода ікон!), Страшний Суд, Страсти Господні (15 сцен великих, 8 малих), Розпяття Христове, Сошествіє св. Духа.

[1]) Також в тему шандрівських мальовил увійшли певні західно-европейські елєменти, нпр. алєгорії, які грали ролю в бароковім мистецтві; сцени з Апокаліпси здалека нагадують Апокаліпсу Дірера.

[2]) З браку місця вказую тільки на ті два зразки. Той самий стиль мають ікони Розпяття Ісуса Христа з Апостолами в Мармароській Ростоці, Богородиці в Іскаx, Богородиці в Тороні і полотна в Цюшці. Сі останні зближені до Апостолів в Обляшці. До них ще повернемо.

[3]) Повстав у візантийськім мистецтві, пор. Н. П. Лихачевъ: Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Изображенія Богоматери. Петербургъ, 1911.

XVI стол. вказує рівнож рама. В ній нема ще зовсім барокових впливів. Вона збудована тектонічно в дусі північного ренесансу. Нас в першій мірі займає тип Богородиці і стиль. В цілій композиції пробивається архаїчна строгість. Богородиця зображена фронтально, симетрично вписана в рами. Замітні є контури. Вони є широкі — в плечах неприродно широкі[1]) — але замикають строго цілу сілюетку в собі. Між Мадонною а Христом нема жадного контакту. В тім пробивається стара візантийська схема патриярхальної недоступности Мадонни. В ній нема нічого людсько-індівідуального, тому і не зображує мистець жадних психічних афектів, які лучилиби Богородицю з дитям.

Тому типови строгої недоступної Богородиці відповідає вповні і стиль. Стиль має в собі щось з лінеарного (лінійного) примітивізму. Одяг є стилізований лініями, рівнож і обличча. Голова зарисована майже в чотирокутнику. Ніс, брови, уста і модельованнє відбувається при помочи ліній а не тіний і світла. Через се лице має в собі щось неоживленого, стилізованого. Наче се не обличча — а маска. Тло срібне, окрашене стилізованим орнаментом.

Відки сей стиль і якої провенієнції? Стилізованнє відповідає візантийському стилеви. Але воно всеж таки відмінне від нього. Нашій Мадонні брак плястичности. І тим якраз вона ріжниться від чисто візантийських ікон. Все, що було плястичне у візантийській іконі, тут замінилося в лінійний стилізований стиль. Се видно на обличчу. В візантийській іконі, пр. в Panagia Glykophylusa,[2]) помимо стилізації одягу й обличча маляр ніколи не забуває на модельованнє пр. обличча. Се обличча ніколи не переміняється в простий лінеаризм. Як пояснити собі се явище в нашій Мадонні? Відповідь на се одержимо, коли пригляне мося інкарнатови обличча. Через рожеваве розміщенне красок обличча, і то більш або менш інтензивне, маляр старався надати обличчу характер плястичности. Але се плястичне модельованнє йому не вдається. Він не вміє тільки вартостю краски і модельованнє надати округлости обличчу Мадонни. Тому він допомагає собі лініями. Як се модельованнє лініями випадає, про се свідчить шия

Фіг. 3. Ікона з Евангелистами з Обляшки, половина XVII ст.

Богородиці. З сего слідує, що наш маляр мав перед собою візантийський оригінал, або був вихований на візантийській — чи візантийсько-руській школі, але для него певні прикмети візантийського малярства не були зрозумілі. Ціле модельованнє візантийських прототипів він заміняє на лінеарну (лінійну) стилізацію. Ту стилізацію він також міг обсервувати на візантийських іконах — вона більше відповідала його мистецькому хотінню — і він власне її звідтам переймає, забуваючи (умисне) на се, що у візантийськім мистецтві ся стилізація получена була зовсім з плястичним модельованнням. Тим ми якраз сконстатували, що маємо тут до діла з льокальним стилем, який є залежний від візантийського, але який витворює свої власні форми мистецького виразу, якими власне є лінеаризм (лінійна манєра). Сей стиль, який належить до найстаршого стилю на Закарпаттю, можемо назвати стилем лінеарним (лінійним).

[1]) Ся „неприродність" є намірена. Вона не випливає з примітивізму, як би дехто думав. Так як взагалі неорганічність цілої ікони й її абстрактний стиль є намірений. В нім пробивається абстрактє середньовічне мистецьке хотіння.

[2]) Находиться в Kaiser Friedrich Museum в Берліні і походить з XVI ст. Тип Мадонни є о стільки молодший, що стоїть під західно-европейським впливом. Ті впливи у нашій Мадонні не видні. Тому у ній — хоч як се парадоксально на перший погляд — захований архаїчнійший тип Мадонни. Вона є архаїчнійша, хоча віком є около 100 літ молодша (т. зн. пізнійше повстала) від берлінської. На жаль матеріял української іконописи так мало ще розроблений, що устаглити прототипи нашої Мадонни є нині ще річю нездійснимою. В кождім разі, се один з найстарших типів староруської Богоматери. Володимирська Богородиця вивезена з Київа і т. з. Смоленський тип Богородиці з XIII стол. мають той самий іконографічний тип, що наша Богородиця. Тільки, розуміється, стиль зовсім відмінний Як сей тип дістався аж на Закарпаття, які посередні ікони (правдоподібно галицькі) лучать його з візантийськими і візантийсько-руськими іконами, на се покищо тяжко відповісти.

Пригляньмося Євангелистам і Апостолам в Обляшці (фіґ. 3.). Подибуємо тут той сам лінеарний стиль, що в Калинах. Він тут може не так строго додержаний, але в кождім разі про модельовання фіґур не може бути бесіди.[1]) Одяг Євангелиста Матея модельований рівнож при помочи ліній. Тільки що сі лінії стратили сю ґеометричну стилізованість пр. Мадонни в Калинах. Одяги мякші і маляр відчуває потребу віддавання богатих фалдів. Приміром рубці фалдів, які віддані у звоях,

Фіґ. 4. **Богородиця**
з іконостаса в Бистрім коло Сваліяви XVII ст.

не мають уже в собі тої строгої візантийської стилізованости. Те саме відноситься до віддання простору. В горі тло є срібне. Отже заховане ідеальне візантийське тло, в долі зазначена вже земля і веґетація, хоча дуже скупо. Обличча Євангелистів більш оживлені, зіндівідуалізовані. Се все вказує на те, що ґрупа Євангелистів є вже дещо віддалена від того строгого лінеарного стилю Мадонни в Калинах, хоча стилево з нею споріднена. Після сих стилістичних даних треба їх повстання віднести до дещо пізнійшої доби. І так я віднісби наші ікони в Обляшці до II. пол. XVII стол.

Сей сам стиль заховався також в полотні, яке находиться в Цюшці й зображує Страсти Господні. З написи можна ще відчитати: „Сі страсти.... Настазиєю попадею.... родичам.... за отпущеніе гріховъ.... маляр Стефан Вишеньский.“ Угруповання сцен довкола великого Христового Розпяття нагадує Страсти Господні з Угерець, які находяться в Національнім Музею у Львові.[1]) За галицькою провенієнцією промовляє рівнож імя маляра Стефана Вишенського.[2]) Що в Цюшці були сильні галицькі впливи, про се свідчить напись на іконостасі: „mięsiąca sierpnia Dnia 4. yŁyasz Miernickyj Року Божого ҂АѰИЄ“(?). Рівнож стиль іконостаса і ренесансово-барокова архитектура його є типічна галицька.

З висше сказаного слідує, що сей найстарший малярський стиль на Закарпатській Україні перейшов сюда з Галичини. На се вказує стиль сих ікон, малярі, вкінці архитектура іконостасів.[3])

Але се не був одинокий „візантийсько-галицький“ стиль на Закарпаттю. Зображення Богородиці і Христа в іконостасі в Бистрім коло Сваліяви вказують на другу візантийську струю (фіґ. 4.). Вистане кинути оком на обі Богородиці з Калин (фіґ. 2.) і з Бистрої[4]) (фіґ. 4.), щоби відразу замітити ріжницю стилів. Се, що якраз маляр Богородиці в Калинах виминає, а іменно віддання плястичности зображення — се власне вповні заховане в Богородиці з Бистрого. Се не є більш зображення, яке є віддане в площі — а зображення кубічно — трьохрозмірне. Але ріжниці розтягаються не лише на сі вище наведені стилеві відмінности. Також тип Богородиці змінився. Коли в Калинах захований старий архаїчний тип „Одигитрії“, то в Бистрім відданий тип „Умиленія“. Між Богородицею а Христом є сильний внутрішний контакт. Христос обнимає Богородицю за шию, його ручки видні на лівім рамени Богородиці, його личко притулюється до обличча Богородиці, що є похилене в його сторону. На місце психічної індіференції Богоматери в Калинах наступив сильний внутрішний контакт: рід душевно-чуттєвого дияльогу обох фіґур. Зміни-

[1]) В Обляшці заховалися дві дошки з зображеннями Євангелистів та Апостолів певно як части старого іконостаса, які творять разом цілість. На одній дошці є така напись кирилицею: „Раби божией Анни Кубанки жени своєі першоі и ушицких (всіх) родителей своіх, котрі предмилими Богу суть.“

[1]) І. Свєнціцкий: Галицько-руське церковне малярство XV—XVI стол., 1911, ст. 26. Наше полотно богато пізнійше. На се вказують архитектури, які не мають в собі майже зовсім візантийських форм, тільки форми німецького ренесансу.

[2]) Се мусіла бути ціла малярська родина, родом з Вишні в Галичині, бо місцевість сего імени мені на Закарпаттю незнана. Ікона Розпняття, яка находиться в Музею Просвіти в Ужгороді (Ч. 634), має слідуючу напись: „Сию икону дав зробити сьвященник єрєй Лазорь за здравіє своє й за отпущениє грихов родичовъ своихь Ро. Бож. ҂аχиѕ. Грицько малював з Вишнѣ.“ Стиль ікони одначе відмінний від Страстий в Цюшці.

[3]) Анальоґій є безліч. З браку місця я ограничився до вище наведених. Сему питанню требаби посвятити окрему студію. Передовсім требаби мати сфотоґрафований цілий галицький і закарпато-руський матеріял.

[4]) Напись під іконою: „Сей образь даль помалювати Раб Божій Юрко Цімьболинець со женою своею....(?) и со чады своими за отпущение грѣховъ своих Року Божого ҂АѰО(А) Місяця Априля дня ѯте.“

лося також зображення обличча Богородиці. В Калинах се був наділдівідуальний строгий тип, недоступний для виразу яких небудь людських почувань. В Бистрім сей тип заміпений вправді також ідеальним зображенням о згармонізованих клясичних пропорціях, але

Фіг. 5. **Христос Вседержитель.**
Намісна ікона з Бистрого коло Свалівви, XVII ст.

се вже не є обличча з виразом недоступної Божествености, а таке, в якім відбиваються індівідуальні афекти (почування любови матери до дитини). Сей новійший тип „Умиленіє" перейшов з західних країв, головно з Італії, до візантийського мистецтва і звідти поширився, і то в найріжнороднійших варіянтах, у візантийско-руській згл. візантийско українській іконописи. Тип „Умиленія" в Бистрім відповідає типови Матери Божої Теодорівської, яку знаємо з гравюри Алексія Андреєва (1778).[1]) Тим кажемо, що вона від сего типу безпосередно зависима. Але се вказує тільки на поширення сего типу. Обличча Мадонни з сильним клясичним характером є зближене до типу Богородиць, поширених більш на українських землях. Вона зближена до типу Богородиці Деісуса гетьмана Самойловича, подарованого Київо-печерській Лаврі (1672—1687) року.[2]) Pendent Богородиці є Христос в Бистрім (фіг. 5).[3]) І він вказує на той сам мистецький осередок, що Богоматір. Є певні подібности між ним а Христом Каменної Криниці Подільської губернії з 18 стол.[1]) Се є саме тип сильно поширений на Україні. Але є і ріжниці між Христом Камінної Криниці а Христом в Бистрім. Тип Христа Камінної Криниці є богато більш індівідуальний, хоч і в нім є архаїчний характер.[2]) За те тип Христа в Бистрім є строгійший. Се відбивається в відданню обличча. Обличча є видовжене, овальне, зображене після певного ідеального типу. Тим своїм ідеалізованням нагадує дещо Ушаківську школу. Але і тут нема безпосередних впливів, а треба шукати за посередниками, які передавали сі типи на Закарпатську Україну. Такими посередниками могли бути т. з. нерукотворні образи Ісуса Христа. Вони дійсно нагадують дуже сильно (в обличчу) тип Христа Вседержителя в Бистрім,[3]) хоч ідеалізовання близше до школи Ушакова.[4])

Як виглядав слідуючий етап розвою іконописи на Закарпатській Україні, про се свідчить ікона Богоматери з іконостасу в Калинах (фіг. 6.). Се вже зовсім збарокізований тип нашої Богородиці. Не тільки в красках, в новій оливній техніці в противенстві до накладаних красок давнійших ікон, але в цілім трактованню ікони. Відгуки візантийського стилю ще є, але вони непомітні і слабі. Вони проявляються в певній диспропорціонованости фігур, в жесті Христа, в видовжених руках Мадонни, в одязі, в тлі. Але загальний характер є вже бароковий. Ми ограничилися до одного приміру. Але ми маємо на Закарпатській Україні безліч ікон,[5]) в яких від етапу до етапу можемо слідити за тим процесом переміни візантийських основ новим

---

[1]) Н. П. Лихачевъ: Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Изображеніе Богоматери. Ст.-Петербург, 1911.

[2]) Находиться в збірках Ханенка у Київі; пор. рівнож Богородицю Семиболісну Василия Познанського (обличча); гл. Fr. Taborský, Rusko Umění, I. č. fig. 12.

[3]) Напись: „Се образ дала поновити раба Божія Анна Попадя жена престиїшаго сов. Іерея Василия Цековича за свое здравіе и отпущеніе гріхов Року Божія ячъя Місяця Марта." Ікона, видно, в той час була тільки обновлена, самаж є старша.

[1]) Пор. Грабарь: Исторія русскаго искусства. Т. I. До-Петровська епоха. Стр. 467.

[2]) Як се на перший погляд парадоксальне, але я добачую в нім вплив нідерляндської школи Van Eyck-ів. Що се не є припадкове, про се свідчить Розпись Вознесенської церкви на святих Воротах Київо-Печерської Лаври. Ангели й анахорети нагадують безумовно сцени з вівтаря в Ґент.

[3]) Я занотував одну ікону нерукотворного Христа на Закарпатській Україні в Солі на задній стіні іконостаса. Квалітативно першорядна робота. Вона належить безсумнівно до імпортованих ікон. Дуже подібна до ікони тогож змісту в Музею Науков. Тов. імени Шевченка у Львові (XV в.); пор. Свєнціцкий, op. cit. фіг. IV. Нема сумніву, що ті ікони появилися на Закарпатській Україні з Галичини.

[4]) Брак публікованого матеріялу з тої области і тут дається прикро відчути. Тому означити точно провенієнцію нашої ікони покищо не дасться. Поки не буде опублікованого матеріялу (в роді корпусу) галицької іконописи, поти сих питань не можна розвязати на основі порівнуючої аналізи. Бо порівнання на основі „пригадування" собі типів і стилістичних ціх не можуть лягти в основу солідного наукового досліду. Тому я ограничуюся тільки на зазначення можливости філіяції сих впливів. Зрештою лишаю се питання отвертим.

[5]) За сим процесом можна слідити на зображеннях страшних судів. Думаю посвятити їм осібну розвідку на иншому місци.

бароковим стилем.[1]) Сей процес є властивим змістом розвою малярства на Закарпатській Україні в другій половині XVIII стол. А тим самим маємо один доказ більше, що мистецько-історична фізіономія Закарпатської України не ріжниться на загал від мистецько-історичної фізіономії прочих наших земель. Одинокою ріжницею є часове пере

Фіг. 6. Богородиця.
Намісна ікона з іконостасу в Калинах, пол. XVIII ст.

сунення і певні льокальні диференціяції. Зрештою процес розвою мистецьких проблемів тут і там є той самий. Се тільки підтверджує органічну злуку всіх наших територій в сфері мистецької творчости.

Останнім етапом, який впроваджує нас уже в початок XIX стол., є клясицизм, який має свого визначнійшого заступника в малярі Михайлові Маньковичеви.[2]) Я вкажу на Богородицю іконостаса в Ардівци. В нім відпізнаємо сей новий ідеал клясицистичної школи, яка образувалася на клясичних типах Рафаеля, Корреджія і других майстрах італійського ренесансу. Се видно не тільки в типі Мадонни, але і в кольористиці. Синя, червена, рожева краска заступає живий динамічний бароковий кольорит. Замітне у Маньковича є се, що помимо цілком західно-европейського вишколення, він при мальованню іконостасів не відступав типольогічно від традиційних норм. Він вкладав в стару дану традицією форму новий зміст клясицизму. Мальовані іконостаси кисти Маньковича я знаю в Пасіках,[1]) в Новоселици[2]) і в Рагові.[3]) В Тернові є сильний вплив його манєри. На тім кінчиться властивий історичний розвій малярства Закарпатської України.

З загальної точки погляду малярство Закарпатської України є явищем периферичним. Воно є тільки перехрещенням впливів метропольних центрів. Проте не можна йому приписувати тої ваги, що нпр. малярству Галичини чи Великої України — коли брати під увагу наші території. Але в кождім разі і сей процес периферичної трансформації метропольних течій на території Закарпатської України є для нас цікавий. Бож і він належить до перебігу мистецько-історичних процесів наших територій, хоч стрічаємо в нім може тільки відблески, рефлєкси центрального явища. Але по словам Гете якраз „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben."

Фіг. 7. Богородиця.
Намісна ікона з іконостасу в Ардівци, руки Михайла Маньковича з 1832 р.

[1]) Що були тут німецькі барокові малярі, про се свідчить напись барокового іконостаса в Данилові: Curatore A. R. Demetrio Thurzó Parocho Sofalensi. Josephus Kornmayer Annis 1727 et 1728 pinxit. Се є менш більш також часовий terminus витворення сего стилю.

[2]) Напись на Ардовецькім іконостасі така: „1832 Pinxit Michael Mankovits. Pictor Diocesan."

[1]) Напись з заду іконостаса: „Іконостас виставлений 1838 мальований Михайлом Маньковичем 1841 р."

[2]) Напись слідуюча: „1825 pinxit Michael Mańkovits cum adiuncto sibi Alexandro Dukowski Parocho tunc existente Domino A. R. Basilio Gribowski sub curatore Mich. Murga. Sculpsit autem Petrus Tomasco 1812 sub curatore Alexio Michalio."

[3]) Напись на задній стіні іконостасу: „1819 pinxit Michael Mankovicz existente tunc Parocho Domino A. Reverendissimo Miclosy. Partem superiorem cum adiuncto sibi puero incipiente Luca Mihalea. Finivit in Festo S. S. Petri et Pauli iuxta graecum Calen. Curatore autem Michaele Kotats, qui etiam Fundator totius Ikonostasi fuit."

СТО ЛІТ ГАЛИЦЬКОГО МАЛЯРСТВА.

1804—1904.

Написав МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ.

В 1804 р. помер у Львові останній з замітніщих малярів Галицької України XVIII. віку Остап Білявський, якого творчість належить іще до епохи цехового малярства, якнебудь сам Білявський заокруглював свою малярську освіту в Римі (1766 р.). На своїх релігійних картинах та портретах підписувався Білявський шумно „della Academia Romana pictor“, але це був такий-же конкуренційний прийом, яким здобували собі признання галицького „товариства“ його цехові товариші в роді Строїньских, Гертнерів та инших. Римська клясицистична політура академічних студій Білявського стерлася до непомітности, скоро тільки молодий артист зустрівся з умовами галицького життя та його пройнятою ще духом барока мистецькою культурою.

Молодший, а до речі кажучи, більш талановитий і освічений сучасник Білявського Лука Долинський (1750—1824), учень віденської академії передфігерівських часів, знайшов уже змогу перещіплення принципів академічного, розумованого еклектизму на галицький грунт. Але при усій вірности школі, з його великих композицій („Страсти“ львівського монастиря Бернардинів) віє ще розмахом і шириною барокового патосу. Його одначе картини й портрети далеко відбігають від цехової, ремісничо-іконописної манєри. Тут і там приходить до слова клясицистична поза й композиційна ритміка (іконостас святоюрської церкви у Львові).

Може ще й припадкове, але не менче характеристичне, що як Білявський так і Долинський повмирали середньо-заможними людьми, власниками домів у Львові, які полишили в спадщині для рідні, чого не можна уже сказати про близших і дальших наслідників їх малярського кунштy, з яких такий приміром Теодор Яхимович (1800—1870), виїхавши добувати мистецьку освіту до Відня, не мав уже чого вертати до рідного краю й до смерти остав на чужині. А був це безсумніву непересічний маляр, коли, вийшовши з віденської академії мистецтв, закінчив свою карієру як маляр-декоратор надвірної цісарської опери. Впрочім галицька публика мала уже двічі змогу познайомитись з його творами на виставках у Львові 1894 і 1924 року, на яких виставлені були його проєкти театральних декорацій та бравурно мальовані жанрові та баталістичні сцени. На жаль, в українських руках збереглася одна одинока картина Яхимовича — „Хрещення в Йордані“, у владичій палаті в Перемишлі, мальована 1849 р. Талановитого Галичанина оцінила, як слід, німецька критика, запевнюючи йому місце в бельведерській картинній ґалєрії.

Яхимович покінчив студії у віденській академії мистецтв 1827 р. і тогож року, попавши припадково до малярні театру Карла, остався там на становищі маляря-декоратора до 1836 р., коли на запросини директора Покорного перейшов до театру на Йозефштаті. В 1851 р. став Яхимович декоратором надвірної опери і на цьому становищі остався до смерти. Кромі декоративного малярства, в якому дійшов Яхимович до небуденних осягнень, займався, він головно в початках своєї карієри, жанровим малярством. І так з 1834 р. походять його жанрові картини, як „В столярській робітні“, „Торговець ковбаси“, „Дівчина на гробі матері“, та інтересна своїми світляними ефектами „Родина при ліжку хорої матері“. Були це, як уже з самих заголовків бачимо, сентиментально-настроєві анекдоти в смаку старого віденського „біргерського“ малярства. З 1835 р. походять його спроби розвязання архитектонічно-перспективічних проблємів в роді „Нутра церкви“, „Монастирського підсіння“. З 1836 р. датована його „Гробниця“, 1837 варіянт „Нутра церкви“, 1840 знов повторена „Гробниця“; обі останні картини закупило віденське Kunstverein. В 1841 р. малює Яхимович велику картину „Геройство Давида“ з постатями природньої величини (власність барона фон Макка), 1842 „Марію Магдалину й апостолів підчас бурі“ та „Нутро церкви Піяристів у Відні“, 1845 „Сповідальницю“, 1848 „Підсіння ловецького замку“, 1850 „Нутро собору св. Стефана у Відні“, 1855 Іконостас з 75 образами на дереві для грецького монастиря в Захлі на Ливані, 1857 „Похоронну сцену“. Крім цього Яхимович ілюстрував діточе театральне видавництво „Mignon“.

Доволі пізним відгомоном клясицистичної епохи являється творчість Рафаїла Гадзевича (1803—1886) уроженця с. Глухого в Грубешівщині. (Гадзевич був сином уніятського священика). Молодим попав Гадзевич у Варшаву, де в рисунковій школі при університеті вчився в останніх могікан польського псевдо-клясицизму — Блянка і Бродовського. В 1829—1831 роках вчиться Гадзевич в дрезденській та паризькій академіях, почім в 1832—1833 роках бачимо його в Фльорентії. З Італії

вернув Гадзевич до Галичини, де між иншими малював 1835 р. іконостас в Старяві. В Галичині пробув Гадзевич пять років, підчас яких старався дістати катедру малярства на краківському університеті. З того часу походить його твір „Геракль та Анхільой“ (в збірці Павликовських у Львові), мальований на конкурс. Не діставши професури в Кракові, переїхав Гадзевич в Москву, де від 1839—1844 р. був професором малярства на тамошньому університеті. В 1844 р. їде Гадзевич до Варшави, де працює як директор рисункової школи до 1871 року. На варшавському грунті, де клясицизм, довше як деінде, опирався подихам нового мистецтва, малює Гадзевич твори в роді „Іродіяди“, „Благословенства Якова“, „Св. Сімї“, „Св. Параскевії“, „Св. Валєнтія“ і других. Звільнившися від служби в рисунковій школі, переноситься Гадзевич до Кельц, де доживає віку.

На згаданій уже львівській виставці 1894 р. було одинайцять картин Гадзевича — чотири портрети, між ними автопортрет артиста з молодих літ, дві студії жіночих голов, два варіянти композицій „Геракль та Анхільой“, дві релігійні картини та один краєвид. Виїмково щасливо вибрано тут усе, що так чи інакше характеризує творчий ліпазон Гадзевича. Самозрозуміло, що творчість цього запізненого і мало оригінального клясициста гине поставлена на тло тогочасного, не кажім европейського, але російського чи хочби польського мистецтва, але обнята сірим тлом тогочасного галицького загумінка вона зискує на силі і виразистости.

В 1834 р. вийшла з тайної друкарні заведення Оссолінських у Львові книжечка „Pieśni patryotyczne z czasów rewolucyi polskiej“, яку по донесенню президії губернії з дня 11. квітня 1834 р. мав віддати до друку питомець IV. року греко-католицького семинаря у Львові Іван Вендзілович.

Сучасник цього інціденту о. Ганкевич так оповідає про нього: Директор бібліотеки Оссолінських Константин Слотвінський доручив Вендзіловичеви виготовити „для потреб заведення“ рисунки польських королів, полководців, битв, повстанців і т. п. Ці рисунки літографовано в тайній друкарні заведення і тисячами розкидано по краю. 1834 р. австрійські власти попали на слід друкарні, в наслідок чого Слотвінського й богатьох конспіраторів увязнено; між ними попав за решітку й ілюстратор нельояльних видатництв — Вендзілович. Коли виявилося, що В. був несвідомим співучасником конспірації, його звільнено, але виключено з усіх австрійських шкіл. В допомогу нещасному артистови прийшов перемиський епископ Снігурський, який доручив йому обновлення мальовил в епископській палаті. В перемиському „Служебнику“ 1852 р. є рисунки й заставки Вендзіловича. Він же, по словам Колачковського різьбив тоді двері в епископській палаті. В 1854 р. Вендзіловича висвячено й післано на сотрудництво до Волча. Одначе сотрудництво набридло небаром Вендзіловичеви, якого тягло до мистецтва. Він кинув парохію і взявся заробляти кистю. З того часу датується вівтар св. Анни в дрогобицькому костелі. Стомившися невдячними заробітками, Вендзілович знову надяг рясу і як парох котрогось із сіл Турчанщини помер около 1886 р.

Кромі згаданих уже праць В. збереглися до нас гарно рисовані й видані 1837 р. в літографії портрети о. Венедикта Левицького та о. Онуфрія Криницького. В о. Подолинського в Середньому були картини двох пудлів, мальовані Вендзіловичем уже під кінець життя.

Біографія Вендзілонича це типова в умовах глухого галицького загумінка картина мученицького життя артиста-самоука, що крізь ліс трудношів й перепон змагає до своєї мрії і кінець-кінців падає на шляху з потороченими крилами. А чейже рисунки й портрети Вендзіловича, рисовані читко, з любовю й зрозумінням для індивідуальности, свідчать про те, що той трагічний тип самоука в иншых умовах мав право блиснути як сильно очеркнута мистецька індивідуальність.

Талановитим малярем-аматором був Іван Лучинський (1816—1855) з Черновець, що, будучи скромним скарбовим урядником у Львові, весь свій вільний час й енергію посвятив малярству. Лучинський, якого в тайники малярського куншту втаємничував Машковскі, Львовянин, з якого робітні вийшов цілий ряд польських малярських знаменитостий з Гротгером на чолі, нікуди поза Львів не виїздив і помер тутже на чахотку. Провідником своєї малярської карієри обрав Лучинський Рембрандта, під якого впливом малює ряд портретів, між ними зовсім небуденній „Автопортрет“. Крім цього старався Лучинський зглубити тайни голяндського малярства, в якого манєрі полишив цикль цвітів, мертвих натур та краєвидів.

Товаришем Лучинського з робітні Машковского був між иншими Українець з роду, якому судилось приспорити лаврів народжуючомуся тоді польському малярству, на якого тлі заняв місце виїмково талановитого й оригінального баталіста. Був це творець „польського коня“ — Юлій Коссак (1824—1899). Не було для нього місця в свій час серед українського громадянства, тому приляг до польського, якого магнатські круги радо гостили молодого маляря по своїх дворах, в яких жили іще старі „гусарські“ традиції і плекалися цілі табуни повно-кровних, расових коней. Почав Коссак свою карієру з „портретів“ стаднини графа Дідушицького, опісля мандрував з двора в двір, рідко коли звертаючи увагу на винужділе, завмираюче українське село. Згодом, коли поріс в піря й від-

був обовязкові подорожі по закордоні, занадто уже був польським малярем, щоби могти завернути до своїх... Раз тільки, коли в 1890. році українська громада в Кракові уладжувала Шевченківський концерт, заманіфестував Коссак свою національність — вінеткою для концертової програми... Впрочім не був Коссак ні першим ані останнім з тих, які ходили в найми до сусідів.

Родився Коссак в скромній урядничій сімї, що по своїй волі чи неволі замандрувала у Вісніч „на Мазури". Вчився в бучацьких Василіян (дядько Юлія — Ілля був ігуменом Василіян) а згодом у Львові як студент університету брав лекції у львівського маляря Машковского.

Скінчивши університет, зірвав Коссак з родиною, якої ідеалом було — бачити сина на посаді, і пустився в мандрівку по панських дворах Галичини, Волині та Правобережної України. Першим з дворів, побут, в якому можна сказати, вирішив питання характеру творчости Коссака, був двір Юлія Дідушицького в Ярчовицях на Поділлю, двір, з якого сальонів отвиралися двері прямо до конюшні з цілими рядами зразкових „арабів".

В 1851 р. виїхав Коссак до Петербурга а десять літ згодом до Парижа, де копіює старих майстрів у Люврі. До речі кажучи, до Парижа поїхав Коссак на гроші своєї жінки Софії Галчиньскої, Польки-шляхтянки. З Парижа не вернув уже Коссак до Галичини, але поїхав до Варшави, де аж до 1869 р. був мистецьким редактором „Тигодніка Ілюстрованого". З того часу датується його неймовірна плодовитість, очевидно з немалою шкодою для вартости його картин.

З Варшави переїхав Коссак до Кракова, в 1872—3 роках був в Монахові, почім осів постійно в Кракові, де й помер, окружений добробутом, якого не могли йому дати... рідний край і народ.

Коссак, якого талан досяг свого апогея у відтворенню коня, рисованого з неймовірним обсерваційним змислом, можнаб сказати, в повні виразу кінської душі, нерву та темпераменту, пробував свого олівця і кисти в усіх можливих напрямах. Перш за все був це незрівнаний на свій час ілюстратор, поет поміщицького двора, його ситого життя, забави. Деколи глянув на те життя кривим оком і тоді в його творчости задзвеніла нута сатири, не на стільки одначе їдка, щоб попсувати гумор його великодушним хліbодавцям. Часами, хоч рідко, глянув він на своє рідне українське село оком сина і тоді висовгувалися з під його кисти картини нужди й безпросвітного горя. Алеж і ці картини не були зновз так зворушуючими, щоби міняти характер творчости цього з грунту по філістерськи настроєного оптиміста.

На ювилейній львівській виставці 1924 р. поміж „портретами" стаднини пп. Дідушицького і Третяка, поміж повними гумору карикатурами, поруч великого „Візду Болеслава Хороброго до Київа", висів невеличких розмірів рисунок, інтересний своїм змістом особливо для нас: на дрантивому возі, запряженому в такіж дрантиві шкапенята, сидів не менче дрантивенький мужик затоплений в молитві. В горі рисунку можна було прочитати дописку: „Steckt im Koth und denkt an Gott"...

Для цього, щоб не зрадити рідному краєви в ті страшні й безвиглядні часи, треба було пожертвувати собою, таланом і вигляднами на карієру, а на таку саможертву здобудеться не всякий. Першим галицьким малярем, що поважився на таку саможертву, був Корнило Устиянович (1839—1903).

...„Пів сотні церков має мої ікони, пятнайцять іконостаси, одининайцять стінопись, в сімох лишив я, кромі декоративних картин, вартісні твори мистецтва за час від 1862 до 1902 рр. І тих сорок літ праці не принесло мені ані грошій, ані слави, так само як моя письменська діяльність не діждалася заслуженого признання. Був я і згину загальновідомим, але ніким не поважаним, не люблениим щирійше і ділєтантом у всьому. Не одушевив я нікого і зійду так зі світа, хоч видиться мені, що так воно бути не повинно"...

Так жалувався передчасно посивілий маляр в... сороклітній ювілей праці, ювілей, якого очевидно не святковано так само, як ніщо не промовляє за тим, щоб громадянство вшанувало наближаючеся двайцятьпятьліття його смерти. А чейже такі твори Устияновича, як „Мойсей" та „Христос перед Пилатом", що висять до нині на стінах в Преображенській церкві у Львові, можуть послужити наглядним свідоцтвом того, що так ідеальне забуття, яке окутало сирітську могилу артиста-романтика, десь на глухій провінції, в с. Довгому, є надто яскравим виявом невдячности громадянства супроти громадянина, без якого дальший розвиток галицько-українського мистецтва бувби не до подумання в темпі, в якому пішов.

„Так не повинно бути", можнаб ужити слів сповіди Устияновича, але так було — многосторонна, нервозна й інтензивна діяльність Устияновича проминула незавваженою громадянством, яке його окружало, мало не кожній його подвиг вдаряв в порожню. А тим часом Устиянович кидався на всі боки — писав поезії, хотів створити українську „королівську драму", писав фейлєтони й статті на теми дня й мистецтва, видавав й ілюстрував сатирично-гумористичний журнал, промовляв на зборах, деклямував на концертах, різьбив а навіть продумував над конструкцією літаків... Був живим, „цілим чоловіком", в якому громадянський нерв убив спеціяліста-поета чи маляря, важко сказати, так само як важко згодитись на нерідко вживану мірку „дилє-

тантизму" в відношенню до його літературних й малярських творів.

Не скінчивши гімназії ані реальної школи, до яких ходив у Львові та Бучачі в 1858 р., попадає Устиянович у віденську академію мистецтв, де в парі з сим слухає на університеті історичних викладів Ашбаха і Єгера та історії мистецтва Айтельбергера. По чотирьох роках побуту у Відні, де мав час і на пройдення курсу „славянофільства" під рукою славного о. Раєвського, вертає Устиянович в Галичину. Два роки малює коломийську церкву, друкуючи рівночасно першу збірку своїх поезій. З Коломиї починає У. малярську мандрівку, підчас якої бачимо його в Холмі, Варшаві, Петербурзі, Київі, Сучаві і Яссах. Вернувши до краю, перебуває якийсь час у Вікні в добрах В. Федоровича. Згодом як церковний маляр мандрує по цілій Галичині. В 1881—82 рр. редагує у Львові „Зеркало". 1886 р. їде до Відня, де малює найбільшу зі своїх картин „Мойсея", потім їде до Італії і на Кавказ. Вмирає нечайно на малярській роботі в с. Довгому 28 липня 1903 р.

Малярська спадщина Устияновича велика і ріжноманітна. Кромі релігійних образів, стінописі та портретів, яких виконав У. велику силу хліба ради, полишив він по собі цілий ряд спроб побутових та історичних картин, краєвидів, рисунків, ілюстрацій та карикатур.

„Артистичні аспірації в напрямі досконалення свого талану не покидали артиста майже до самої смерти; був він чуткий на зміни, яким підлягало малярство в останніх десятиліттях; його талан міг був виробитися навіть під старість, але для цего треба було иншої суспільности, яка б могла артиста піддержати". (І. Труш).

Такої суспільности не було і Устияновича, подібно як цілий ряд його попередників, сучасників та наслідників... змарнувався. А всеж таки є в малярському дорібку Устияновича картини, що поставлені на фоні своєї епохи говорять, що історик українського мистецтва не сміє пройти попри них байдуже. Я маю на думці його кольосальних розмірів „Мойсея" та неменче широко, хоч може й театрально задуманого „Христа перед Пилатом". Обі картини можна оглядати на стінах Преображенської церкви у Львові.

„Мойсей" датований 1886 р. Походить з часу, коли талан і енергія Устияновича були в зеніті. Устиянович хотів у ньому цілком свідомо дати себе цілого, усе, на що могла тільки здобутися його поетична фантазія і малярська техніка. Щоб зосередоточитися, щоб бути близько зразків клясичного малярства, поїхав артист виводити свою візію Мойсея на полотно до Відня і там в холоді й голоді творив картину, яка, по його замислам, мала бути зворотним пунктом в історії галицького малярства. І треба признати, що напружена до максімум енергія артиста дала твір рішуче небуденний. Монументальна постать Мойсея з піднятими в гору скрижалями робить враження до нині, не дивлючись на певного рода сценічне її освітлення та суто академічну фактуру. Тільки Устиянович здобувшися на твір, кинув його в ідеальну порожню, в безодню, яка навіть не дала відгомону.

У Відні малювана теж друга його картина „Христос перед Пилатом". Вона дещо менчих розмірів, угруповання її персонажу суцільне з узглядненням усіх канонів академічного драматизму, освітлення штучне, холодне, але в парі з сим вимовно таємниче. Обличча Христа — це автопортрет самого артиста і в тому цілий зміст як тої композиції, так і всеї малярської творчости Устияновича.

Малюючи ікони для церков, Устиянович ніколи не переставав бути поетом, скажім навіть — літератом. Література вбивала подекуди його пластичні замисли, але нераз, в товаристві доброї малярської техніки, оживлювала виразом і придавала справжньої глибини його картинам. Це відноситься головно до цього Христа-Устияновича перед Пилатом-публикою, що, не розуміючи душі артиста, віддала його на смерть, на всякий випадок, умивши перед тим руки...

Скромним і більше від Устияновича зрівноваженим та прямолінійним був його сучасник Теофіль Копистинський (1844—1916). Зрівноваження і витрівалість, якої не бачимо в Устияновича, дозволили йому бути паном техніки, проповідуваної доімпресіоністичними академіями. Майже всі його картини вдаряють нас печаливою викінченістю, а в картинах, які малював „для себе і своїх найближчих", вдарить нас нераз психольогічна глибінь і щирий сантімент мистецтва для мистецтва.

Копистинський, син убогої урядничої сімї, вчився зразу в реальній школі в Перемишлі а згодом в мистецьких школах Кракова і Відня, де товаришував з Мункачім, славним мадярським малярем, теж... Українцем з походження. З Відня привіз зі собою атмосферу німецьких історичних шкіл, яка Чеха Матейка зробила найбільшим історичним малярем Польщі а бідному Копистинському тільки перешкаджала в заробітку на хліб мріями про великі історичні композиції. Академічні студії кінчив Копистинський, дякуючи допомозі гр. Володимира Дідушицького, в якого дворі в Потуриці найдеться й нині чимало молодечих праць Копистинського. Одначе смерть мецената розвіяла мрії Копистинського про „велике мистецтво". Ради шматка хліба для себе й наростаючої рідні кинувся артист на заробітки. Зразу портретами, до речі кажучи, добрими й далеко не трафаретними, а згодом — церковними мальовилами.

Тих церковних мальовил виконав Копистинський велику силу — малював іконостаси, поодинокі ікони та розписував стіни церков,

а все те робив з резиґнацією, яка не перешкаджала йому бути совісним малярським робітником.

Якийсь час (у 80 их роках) був Копистинський учителем рисунків в академічній гімназії у Львові, що разом з церковними заробітками, убило в ньому маляря, талановитого, і як говориться в Галичині, „многонадійного".

Його академічні студії в роді „Сирітки" (1870), велика й бравурна копія „Мадонни" Карла Дольчі (1884), „Гуцулка", а краще кажучи, портрет дружини в гуцульському вбранню (1884) і „Гуцул з Липовиці" (1884), на якого звороті читаємо: „для Николая сина" це річи як своєю малярською фактурою так і зовсім небанальним замислом суто галєрійні, твори доброго академічного мистецтва другої половини XIX віку. Мрії про „велике" історичне малярство часто непокоїли артиста і тоді він творив свій цикль „Гальшка з Острога", мальований очевидно без моделя, без відповідного побутово-історичного підготування, на яке бідний іконописець не міг собі позволити.

Під кінець життя, якого докоротав Копистинський на ласкавому хлібі „Захисту для підупавших купців і артистів" фондації Домса у Львові, малював артист велику і складну але вже зовсім неповажну в старечих фантазмаґоріях композицію „Сон Русалки", що мала бути... пластичним виразом відродження України і як „Суд XX віку" з тогож часу, виходить уже поза межі поважного мистецтва. Останні твори Копистинського це наче горячкова візія старця, якому в життю... шлях під ногами запався.

Талановитим ілюстратором та карикатуристом, який „для себе" малював цвіти, коні та львовранські краєвиди, був Тит Романчук (1865—1911), син відомого Нестора українських парляментаристів. Покінчивши гімназію та правничі студії, був до 1896 р урядником галицького краєвого виділу, після чого спенсіонувавшись виїхав до Львовранi, де й пробув до смерти. Малювати почав іще в гімназії, в якої вищих клясах ходив на т. зв. „вечірні курси" малярства в промисловій школі у Львові під проводом проф. Кляпковского. Будучи вже урядником, використав одну з двомісячних відпусток на поїздку до Монахова, де працював в робітні польського маляря Грохольського.

Не дивлючись на здецидовано позитивні успіхи свого малярства, Романчук почував себе тільки аматором-ділєтантом і не виставляв своїх картин навіть на налягання відомого польського критика Віткевіча, з яким познайомився в Львовранi. Тому то його роботи, не побачивши ширшого світу, розбрилися й до нині ховаються в затиші сальонів рідні артиста. Якийсь час ілюстрував Романчук львівське „Зеркало" а перед самою смертю виконав ряд історичних ілюстрацій для калєнї даря Просвіти та другого видання Аркасово. „Історії України" (Вид. Лепкого, Краків, 1912)

На львовранських пейсажах Романчука помітний уже вплив надвигаючого до нас із заходу імпресіонізму.

На галицький зразок „многонадійним" і такжеж змарнованим таланом був померший 1902 р. в Монахові Теофіль Терлецький, що прогнаний з львівської гімназії в 90-их роках під замітом соціялізму, „пустився на маляря". Кілька років голодував в Кракові, де ходив до академії, а відтак в Монахові, де пробув від 1894 р. до смерти. Заробляв рисунками та карикатурами в тогочасних польських та німецьких журналах („Jugend" і „Fliegende Blätter" та „Tygodnik Illustrowany"), при чому один з його рисунків „Похорон жовніра" (до слів О. Маковея) попав у львівську „Зорю". Вмираючи на чахотку, полишив у своїх теках... ряд шкіців до ширше задуманих картин.

Дня 3. падолиста 1898 р. відбулися у Львові перші загальні збори „Товариства для розвою руської штуки", якого статут мав бути дошкою ратунку не тільки для пропадаючих на самоті артистів але й основою для відродження українського мистецтва в Галичині. Так бодай думали основники товариства. Для характеристики відносин не видається нам байдужим первісний склад товариства, якого головою був архитект Василь Нагірний, Іван Труш директором а Юліян Панкевич секретарем. Позатим в склад гурта основників, які підписали статут, входили малярі іконописці та церковні різьбарі: Мриглодович, Пилиховський, Скруток, Царевич, Залуський, Хомик, Ковальський, Петровський, Волошинський, Волянський та Долгий.

В статуті Товариства було сказано, що метою його є взагалі розвиток українського мистецтва — малярства, різьби та... золочення як світського так і церковного. Товариство має старатися про те, щоб його члени мали заробіток та щоб виконували замовлення совісно, дешево і... згідно з вимогами сучасного мистецтва. Товариство має устроювати мистецькі виставки та підпомагати своїх членів.

З повище сказаного бачимо, що була це інституція торговельно-промислового характеру, свого рода цех малярів, різьбарів та золотників, який мав на меті дбати про матеріяльну забезпеку своїх членів. І можеб історикови мистецтва не було ніякого діла до цього „Товариства", як би не те, що якраз воно своїми виставками започаткувало оживлення мистецького руху в галицькій закутині, а відтак своїми суто меркантильними прийомами визвало фермент у власному лоні, що довів до розмежування мистців від ремісників та в своїй послідовности довів до першої у Львові суто мистецької виставки

1904 р. та оснування І. Трушем „Артистичного Вістника".

Коли ходить про точність то властиво першу малярську виставку в Галичині уладжено ще 1881 р. в Коломиї, де з нагоди господарсько-промислової вистави, виставлено картини: К. Устияновича, В. Пилиховського (Владимірського), Е. Витвицького, Кисілевського, І. Романовського, Никлаша та І. Копровського. Одначе виставка „Товариства" в 1898 р. була першою самостійною мистецькою виставкою.

Уладжена на скору руку в салях львівського „Сокола", не числила вона ані на повність ані на особливу вартість, всеж таки має для нас вагу історичної події.

Іван Труш в рецензії на цю виставку писав: „На ній не було видно ані одного етюда національного типу, ані одної сцени з народнього життя, от хочби наших незвичайно характеристичних і мальовничих Гуцулів... Не помітно було також хочби спроб ілюстрації. Европейські малярі звернулися в останніх літах до краєвидів і витворили тут нову річ — настрій; се якраз арена для попису української, ліричної вдачі. Але на нашій виставці, поза пейсажами Івана Труша, в котрих бачуть уже завдаток на се, і крім непевних хоч досить значних мистецьких інклінацій в тім напрямі Ю. Панкевича, не було більш нічого гідного до занотування."

Всеж таки для характеристики тогочасних мистецьких заінтересовань варто згадати, що Панкевич виставив кромі пейсажів релігійні образи, Пилиховський цілий цикль картонів та олійних картин з великокняжої історії України, кілька краєвидів та рисунків експонатів з археольогічної виставки у Львові, Скруток свої монахійські студії і композиції, Устиянович, кромі пяти великих релігійних образів, „Шевченка на тлі краєвиду" та етюд руїн Манявського Скита. Замітніщі портрети виставили Труш та Панкевич. З різьби не виставлено нічого а з архитектури виставив Нагірний проєкти церков.

Вступ на виставку був вільний, супроти чого... зацікавлення публики було доволі помітне.

Рік згодом уладив Іван Труш першу свою самостійну виставку в сальонах польського „Товариства прихильників мистецтв".

В 1900 р. отворено другу виставку „Товариства для розвою руської штуки".

Уладжена в салях „Народного Дому", була ця виставка богатша і скількістю і якістю своїх експонатів в порівнанню з попередньою. Кромі старих відомих артистів виступив на ній у перве цілий ряд молодих дебютантів, з яких може не всі оправдали покладані в них тоді надії, всеж таки дали доказ живучости українського мистецтва, якому навіть така услівна стежка, яку промощувало „Товариство", могла з часом протоптатися на шлях свобідного й доцільного розвою.

Важко нині, з віддалення трьох десятиліть, оцінити як слід цю другу імпрезу нашого „Товариства". Тому я покористуюсь сучасним голосом польської критики, який поможе нам зорієнтуватися не тільки в експонатах виставки але й вимогах, які прикладано в той час до творів мистецтва в щасливіщому від нашого, польському середовищі. „Зібрано тут — пише рецензент „Курієра Львовского" — дещо картин ріжної вартости, дещо предметів релігійного культу, а коли додамо до того кілька різьб в дереві і зісумуємо разом, то можемо дійти до переконання, що Українці, поза своїми церквами і їх декоративним вивінуванням, не мають великих мистецьких аспірацій, а їх світське мистецтво щойно в зародку. Що так зовсім не є, можна довідатися відки инде, але не з виставки в Народньому Домі, що получена з фантовою льотерією на дохід дяків і паламарів, повинна радше називатися церковною виставкою, а не виставкою українського мистецтва.

Зараз на вступі до салі поміщено дві найбільші картини Устияновича „Мойсей" і Пилиховського „Пречиста Діва — мати руського краю".

„Мойсей" це могутня постать в яркому освітленню, ніби при заході сонця. Обличча здорового і сильного старця, а його вираз то радше якась завзятість, аніж натхнення.

Друга картина — Пилиховського, вже більше національна (миб сказали нині — патріотична), бо церковною трудно її назвати. На престолі з хмар — Богородиця в малиновому плащі, краска наче з прапору Архангела. Біля неї стоїть сільська дівчинка з китицею квітів, дитина, що спинається до престола з зеленою гилькою і врешті гуцульський вівчарик виграє на сопілці. Цілість робилаби дуже гарне вражіння, колиб не ті „богато золочені" рами.

Поміж тими картинами — портрет пок. кардинала Сембратовича кисти Труша, молодого маляря, що чимраз то вище вибивається понад рівень звичайної міри та портрет епископа Шептицького кисти о. Косановського з Залужа, що має ту прикмету, що є вдаряюче похожий на оригінал.

Поминувши кілька инших картин, довше спинюється око на картині Ярослава Пстрака „Христос на Оливній Горі". Вдаряє тут зразу обличча Христа, похоже на обличча українського мужика, спрацьоване якесь і стомлене. Взагалі ця картина далеко відбігає від шабльону, от хочби сусідуючого з нею іконостаса О. Скрутка".

Решту артистів, що взяли участь у виставці, рецензент тільки згадує, а були там — Івасюк, Турбацький, Курилас, Новаківський, Манастирський, Копистинський, та якісь — Гузик, Гнатовський, Кривий і богато инших.

Різьбар І. Кавка виставив тоді деревляну статуетку Хмельницького на коні, О. Новаківський — „Благовіщення“ та кілька етюдів, з яких звертав на себе увагу „Мертвий старець“, О. Курилас „Богородицю“ і „Преображення“, М. Івасюк виставив між иншими свого „Хмельницького під Зборовом“.

Уже з самого перечислення заголовків експонатів другої виставки „Товариства“ бачимо, що коли старші показали переважно релігійні та історичні композиції, підлягні сосом всевладної ще тоді літературної романтики, то молодші з Трушем на чолі дали перші проби реалістичного погляду на світ, осяяного першими, несміливими ще тоді на галицькому ґрунті промінням західно-европейського імпресіонізму. Ріжниця поміж „старими“ та молодими, уже тоді сильно підчеркнута, привела вже небаром до розламу, який дав себе відчути уже на третій з ряду виставці „Товариства“, уладженій в 1903 р. під скромною назвою „Виставa руських шкіців“. На сотню тих шкіців склалися роботи якогось Курилз, Куриласа, Копистинського, Манастирського, Панкевича Сенюти та Турбацького.

Не бачимо вже тут ані Пстрака ані Труша, який по другій своїй збірній виставці уладженій 1901 р. зірвав компроміс з ремісництвом, якому чимраз більше корилося „Товариство для розвою руської штуки“, поки не загрузло в байдужому для історика мистецтва положенню комісового дому для церковної обстанови.

Впрочім місія „Товариства“ була покінчена. Викликаний двома його першими виставками фермент зробив своє. Дорогою через поневільний компроміс мали уже галицькі артисти протертий шлях до проголошення кличів чистого мистецтва, що вони й використали, отвираючи 1904 р. першу, суто-мистецьку виставку у Львові.

Поки одначе прийдемо до неї, спинимося на декількох іменах і артистах, які підготовили цю імпрезу, многоважну для розвитку українського мистецтва по цей бік Збруча.

Найдіяльнійший зі старої гвардії К. Устиянович помер 1903 р. Решті його сучасників з Копистинським і Пилиховським на чолі не було вже ніякого діла до суто мистецьких питань. Перший з них солідно й витрівало малював церкви та ікони, другий з більшим завзяттям аніж талаком ілюстрував на всі лади історію „Руси“ — тої, яку з москвофільська настроєні Галичани протиставили козацькій та „гайдамацькій“ Україні. Впрочім як Устиянович так і Пилиховський належали до гурта тих вигибаючих в 90 их роках романтиків-балагул, яким не було уже місця в атмосфері перепоєній свого рода культурним позитивізмом.

Правда, вони не остали без наслідників, тому заки глянемо на інтензивну й піонірську діяльність Труша, мусимо на цьому місці згадати його запізнених в своєму народовецько-історичному романтизмі, та всеж таки „молодих“ сучасників. Маю на думці М. Івасюка та Ю. Панкевича.

Микола Івасюк (род. 1865 р. в Заставній на Буковині) учень віденської (проф. Л. Алльманд) та монахійської (А. ф. Ліцен Маєр) академії, виступив, мабуть в перве, на виставці львівського (польського) „Товариства прихильників мистецтв“ в 1892 році. Редактор „Зорі“ І. Белей привитав тоді молодого дебюганта словами: „У нас є талани і вириналиби усе нові, що піднялиб українське мистецтво, як Поляки своє, але наша суспільність мусить залишити свою безпричасність, свій холод, особливо у відношенню до галицько-українських артистів, тих героїв, що зважившися взяти кистку в руки, беруть рівночасно і хрест на плечі“... Івасюк виставив тоді ідилію „Біля криниці“ та один етюд. Видержана академічна поправність рисунку, досить, як на ті часи, живий кольорит, здобули Івасюкови слова признання і з боку польської критики. А коли, виставивши свого „Хмельницького під Зборовом“ в 1893. р., почув Івасюк щирі й теплі слова признання з уст ветерана галицького малярства Устияновича, якому заімпонував нахил Івасюка до історичних картин, тоді характер дальшої творчости Івасюка був вже вирішений. Він рішив стати українським історичним малярем й перещіпити традиції старої монахійської „історичної школи“ на галицький ґрунт. Впрочім трафив на виїмково податливий ґрунт. Лаври Матейка не давали заснути галицькому громадянству. Івасюк узявся за історичне малярство. Алеж з якими труднощами й перепонами довелося йому зустріти в реалізації свого наміру, говорить недвозначно його, правда кольосальна розмірами, але о ціле небо гірша від „Хмельницького під Зборовом“ композиція „Візду Хмельницького до Київа“. По пятнайцятьох роках муравлиної праці над величенським (6×4 m) полотном виставив його Івасюк в 1912 р. у Львові. Правда, — тогочасна „мистецька критика“, в особі теж запізненого романтика поета В. Пачовського, приняла картину з ентузіязмом. Як колись „Мойсей“ Устияновича, заімпонував львівській публиці „Візд“ Івасюка — своїми розмірами. Але тимчасом свідомі справи люди покпивали собі з лялькуватих козачків, що рівним „глідом“ зависли в повітрі позад сяк так іще посадженого на коні Хмельницького перед якимсь ні то романським, ні то московським храмом, з дивно незгармонізованими групами духовенства й „народу“, про якого не то психольогічний але й історично-побутовий характер не доводиться й говорити. Одно, що звертало позитивно увагу в тій картині, це уміла й печалива виписка акцесорій, але виписка давно вже перестаріла й нецікава супроти як раз

в тому напрямі переломових здобутків імпресіонізму.

Пятнайцятилітний труд Івасюка не виправдав покладених в ньому надій; галицька публика так і не діждалася „нашого Матейка", а його картина, поширена в репродукціях, досягла хиба пропагандистично-патріотичну мету.

Далеко більше уваги з боку тямучої публики притягли виставлені разом з „Віздом" поменчі картини Івасюка, портрети, етюди та жанрові картини, які в доволі вузко закроєних межах сповняли постулят академічної грамотности і виробленого на клясичних зразках смаку. Новатором Івасюк не був і не хотів бути.

Новатором в певному напрямі був Юліян Панкевич. На постійну виставку Товариства прихильників мистецтв прислав він в 1891 р. дві невеличкі картини, які викликали свого рода „бурю в склянці води". Були це ікони, на яких Христа і Богородицю змалював артист в народніх гуцульських костюмах.

З глибини нетрів галицького загумінка почувся голос „святого обурення". Якийсь о. Кирило Селецький кинувся на артиста з мокрим рядном, мовляв, „через стільки століть на цілому Востоці драповано святих в поважний костюм, а тут беруться його проміняти за костюм Гринька або Параньки! Est modus in rebus — кликав обурений панотець — дійде до того, що Христа малюватимуть у фраку а Пречисту з декольтом і шлепом позаду, на цур усьому релігійному змислови!"

Обуреному панотцеви відповів артист в статті п. з. „О щож властиво ходить?" Наводючи цілий ряд старих ікон з суто національними чертами костюму і побуту, каже Панкевич: „Українське релігійне малярство доходить до того, що творилося колись в Італії і в инших культурних народів. Воно хоче висказати себе своєю, рідною мовою. Я пішов свідомо тою дорогою, на яку наше малярство давним давно вступило, пішов з переконанням, що сповняю святий обовязок супроти нашої церкви і рідного народу". Чи переконав Панкевич о. Селецького, трудно сказати, це одначе остане фактом, що його будь що будь сміливий експеримент найшов наслідувачів і нині народна обстанова іконописі перестала уже бути обурюючим куріозом, що більше — може похвалитися позитивними, суто мистецькими вальорами.

Доконавши вилому в одному напрямі, поважився Панкевич на вилім в другому. Він перший на галицькому грунті в іконі св. Миколи, виставленій 1898 р. свідомо, знехтував заялозений уже академічний тип зображення і повернув до візантійського типу з суто декоративними й символічними прінціпами персоніфікації.

Панкевичеви нарешті зобовязана своїм відродженням графіка української нової книги. Видані в 1903 р. І. Франком „Акорди" вивінував Панкевич заставками та ініціялами компонованими на зразок гуцульської орнаментики.

Панкевич це був безсумніву перший з піонірів відроджуючогося малярства Галицької України, талановитий, тямущий і до саможертви сміливий, за що й заплатив трагедією свойого змарганого, безпросвітного життя.

Про умови, серед яких уладив Іван Труш першу свою виставку 1899 р., може яскраво засвідчити факт, що коли „Літературно Науковий Вістник" рішив відгукнутися на цю небуденню подію, то попросив написати рецензію на виставку... Поляка, маляря Дембіцкого. Навіть згодом, коли вже здавалобся, що з лона галицького громадянства повинен виринути якийсь більш-менш грамотний знавець мистецтва, українська преса обходилась без нього, хиба що вирвався з „рецензіями" який Турбацький або другий недотепа. Не диво отже, що всю широку популярність в Галичині завдячує Труш польській критиці та поневільним її відгукам в українській пресі. Польська публика була теж в більшости випадків ринком збуту для Трушевих картин... Так було і нічого з тим не порадиш. До нині тяжко забути цього прикрого але не менче вірного освітлення галицьких „мистецьких" відносин з боку польської критики, яка устами рецензента „Слова Польського" говорила:

„Українці не мають щастя до малярів. Мистці, що вийшли з тої нації, затерли сліди свойого звязку з нею, а ті, що маніфестували цей звязок, згинули в сумерках, заслуженого впрочім, забуття"...

Труш зразу виявив себе малярем, який на „сумерк забуття" не заслугує і, можна сказати, задержав це виїмкове становище майже до останку. В кождому разі до вибуху світової війни.

Поки Труш був молодим, кидався на всі боки, „робив Галичанам мистецтво". В парі з щорічними майже виступами на виставках кинувся Труш до літературної пропаганди мистецтва, яку й почав майже рівночасно зі своїм першим виступом у львівській „Будучині". Там то він кромі сильвет европейських артистів, як Беклін або Саша Шнайдер, поміщував такі, сказатиб, програмово-усвідомлюючі статті, як „Чи можлива у нас штука" або „Як повстає образ" і т. п. По упадку „Будуччини" став Труш мистецьким рецензентом і хронікарем „Літ.-Наук. Вістника", поки в 1905 р. не вдалося йому пустити в світ власного журналу „Артистичний Вістник".

Нема сумніву, що Труш малював далеко краще аніж писав, кристалізуючи свої погляди на мистецтво та... українське громадянство, певне також, що Труш як типово егоцентрична індівідуальність свідомо й послідовно проводив у своїх писаннях так би сказати власну мистецьку політику. Але це не ослаблює факту,

що Труш був на галицькому ґрунті першим теоретиком і популяризатором нового ще тоді західньо-европейського імпресіонізму. Він теж перший думав про „серію сильветок українських малярів та різьбарів“, що утворилиб огляд сучасного українського мистецтва, замисл, який частинно тільки вдалося йому перепровадити щойно в „Артистичному Вістнику“. Згодом, закинувши здебільшого писання про мистецтво, кинувся Труш на літературу, але тут поза хвилевими ефектами аматорської роботи викликав тільки ряд непорозумінь та зїдливих напастий, що були випливом його специфічного трактування літературних явищ та діячів.

Перше всего одначе той енергійний пропагатор мистецтва й теоретик його нових струй був малярем і з того титулу зайняв він одно з перших місць в мистецькому життю Галицької Землі.

Іван Труш (род. 1869 р.) по скінченню гімназії в Бродах студіював через кілька літ в краківській академії мистецтв, відтак якийсь час в Монахові і знову в Кракові в клясі першого поета українського неба Яна Станіславского (1860—1907), якого вплив рішив про характер усеї, пізнїщої творчости нашого артиста, що з рівною силою можна сказати про всіх його українських учнів, з яких Віктор Масляників та Микола Бурачек сталися творцями нового українського пейсажу.

Згідно з прінціпами імпресіонізму, імперативом малярської творчости Труша став момент, поза рамки якого вискакує з трудом будований композиційний кістяк і те, що називалося досі „змістом“. Подальше того не виходив Труш ніколи, хиба що ради продажі перемальовував свої етюди на „картини“, то є, затираючи сліди етюдної техніки, сям і там підчеркнув т. зв. „льокальний кольор“ і запускав сентиментально-настроєвим душком. Це йому впрочім вдавалося зовсім легко.

Примушений життям малювати портрети, рідко коли присвячував їм більше уваги понад те, скільки вимагало замовлення. Раз тільки, оскільки не помиляюся, намалював портрет дружини і тоді, виломившися з під канонів імпресіоністичної, манерної скороспішности, дав картину, холодну в тонах й видержану в академічній композиційній манері, але з великою психольогічною глибиною. Це був одинокий випадок, поза яким усі портрети Труша а навіть спроби т. зв. „фігуральної композиції“ є тільки більше або менче безпосередними імпресіоністичними етюдами.

В 1904 р. схарактеризував нашого артиста пок. проф. Болоз-Антонєвич: „Іван Труш! Чи не звенить це дивно, сильно, могуче, якби рубонув сокирою? Утворюємо собі в думках образ сина здорового і первісного племени, готового з повною, незужитою силою вступити в стомлений механізм нашої культури. Я уявляв собі його як другого Дефрегера, в уяві бачив я його як майбутнього Седжантіні степів, уродженого в глухому застінку, в якомусь затишному хуторі, вихованого над дніпровими порогами. Можнаб було сподіватися, що його картини будуть може менче викінченими але за те більш елєментарними маніфестаціями сильного інстинкту природи, плодом від віків одідиченого привязання до землі. Уклавши собі все те в готову мистецьку формулку, дивуємося немало, знайшовши картини повні рафінованого вичуття кольористичних вальорів і дистингованого мистецького змислу для всего, що є самобутнім, особливим і тільки для вибранців доступним. Все те, що Іван Труш дає, є отже цілковитим противенством того, чогоб по ньому можна було сподіватися. Замість могутньої сили — перенїження, замість зачіпного обявлення — контемплятивне уживання“...

Покійний професор, який давався так часто нести легкокрилим фразам, в тім випадку попав у суть справи. Український ученик польського професора Станіславского не є в своїому малярстві ані в приближенню таким Українцем, яким був Станіславский.

Елєментарно-ляпідарна, щира й безпосередна творчість Станіславского, якому „душа сміялася в радісному упоєнню“ на вид Дніпра, найшла в творчости цього Українця „з уряду“ відгомін нещирої условности й манєри, якій треба було аж Криму чи Палестини, щоб такжеж условно зворушитись і передати те зворушення на полотні. Український пейсаж до цього українського пейсажиста не промовив ніколи тією глибокою інтимністю, якою оповиті українські пейсажі Станіславского.

Все це одначе ні в чому не обнижує ваги Труша як виїмково культурного й талановитого маляря, без якого творчости й літературної діяльности не можна собі уявити дальшого розвитку мистецтва на галицькому ґрунті.

Зорганізоване проф. М. Грушевським та І. Трушем „Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки“, яке поставило собі метою „познайомлювати цивілізований світ з продуктами української, передовсім народньої артистичної творчости“, зазначило свою животність імпрезою, якої вага без сумніву небуденна, особливо коли ще раз, може й непотрібно, підчеркнемо умови, серед яких вона мала місце.

В м. лютому 1905 року, отворено в т. зв. сальонах Лятура першу суто мистецьку „Виставку українських артистів“. Зайняла вона чотири кімнати, удекоровані килимами, плахтами і виробами гуцульської різьби, обняла 110 картин 12 українських малярів з Галичини й Великої України. Вже сам факт кооперації розділених кордоном артистів обох Україн мігби в инших умовах примусити галицьку пресу промовити. Вона одначе уперто мовчала тоді, коли одна частина польської

(брукової) преси уладила формальну нагінку на виставу, а друга, більш культурна, не находила слів для виразів свого захоплення виставкою. Кінець кінців, по півторамісячному треванню, виставку закрито з повним матеріяльними дефіцитом (Наук. Тов. ім. Шевченка пожертвувало 1000 корон на його покриття), але, як висловлюється І. Труш у звідомленню, з „великим моральним успіхом".

З Галичан найбільше виставив Труш, якого пейсажі та портрети зайняли цілу кімнату, відтак М. Сосенко, що виступив тоді вперве і зразу заманіфестувався як пошукувач нових шляхів для розвою українського мистецтва (його з византійська стилізований портрет Атаназія Шептицького та „Свахи" на золоченому тлі). Крім того Ю. Панкевич виставив краєвиди, Е. Турбацький два портрети та М. Бойчук, тоді ще студент краківської академії, надіслав теж два портрети.

З придніпрянських гостий познайомилася галицька публика з І. Бурачком, В. Масляніковим, М. Жуком (з якого виставлених картин проглядав вплив його краківських професорів, особливо Виспяньского), Ф. Красіцким (цикль жанрових картин з „Гостем з Запоріжжа" на чолі), І. Макушенком та Л. Драгомановою.

Свого рода консеквенцією виставки і пробою провірки зацікавлення мистецькими справами, викликаного серед галицької публики виставкою, була поява „Артистичного Вістника", що редагований колегією, а властито І. Трушем, мав бути трибуною мистецтва Галицької України. На спілку з „Товариством прихильників" мав „Вістник" — „прикладати рук до сформування тієї фізіономії, яка тепер заледви зачинає виринати з грубої брили, а виразно скристалізується може в недалекій будучности — до формования української штуки"...

Та як не скромні були заміри ініціяторів, нічого з них одначе не вийшло. Дотягнувши видавництво до кінця 1905 р., звинуто підприємство з помітним недобором. Правда, на прикінці останнього зшитка поміщено нотатку, мовляв, „Артистичний Вістник" буде виходити дальше у формі... книжки-річника, але ніколи вже ця книжка-річник світа Божого не побачила.

З того теж часу аж до великої війни 1914 р. не уладжено у Львові ні одної збірної виставки українського мистецтва ані не відважився ніхто на видавництво цьому мистецтву посвячене. Уладжена 1912 р. виставка картин М. Івасюка мала наскрізь припадковий, незвязаний з грунтом характер.

На виставці 1905 р. виступив у перве артист, що слідом Панкевича зважився шукати власної дороги не тільки для себе але й для дальшого ходу еволюції сучасного українського мистецтва — Модест Сосенко (1875—1920). З трудом і саможертвою пробиту Панкевичем стежечку протоптав Сосенко на широку дорогу, якою пішли за ним упевнено й без вагань його наслідники — Микола Бойчук, Петро Холодний та молодші.

Покінчивши реальну школу в Станиславові, з якої виніс симпатичний спомин про свого вчителя рисунків Стефановича, Сосенко вступив до краківської академії мистецтв, яку покінчив золотою медалю. При допомозі митрополита Шептицького пробув два роки в Монахові, два роки в Парижі та познайомився з мистецькими збірками Европи.

Вроджена інтелігенція з систематичним й доцільним образуванням утворили в ньому рідкий на нашому грунті тип мистця-інтелєктуаліста. Кидаючи краківську академію, мав уже Сосенко скристалізовані напрямні своєї дальшої праці, свого рода творчу й життєву диспозицію на будуче. Час, розвій талану та дальший хід упертої праці над собою витіньовували її й витончували в нюансах, не міняючи одначе основної канви.

Побут в Парижі в клясі знаменитого французького портретиста Льва Бонната (1833—1905) не викресав з нього портретиста так само, як копіювання старих майстрів не прикувало Сосенка до їх тріюмфальних квадриг, під яких колесами пропав неодин молодий талан. Копії таких антіподальних артистів, як Фра Анджеліко і Рембрандт, виходили з під жадної мистецьких обявлень кисти Сосенка до нюансів вірні, але їхня фактура оставала усе поза межами індівідуальности цього незворушливого артиста. Тому то перший його публичний виступ в 1905 р. був до тої міри недвозначною маніфестацією його творчих замірень. Перед галицькою публикою, здеорієнтованою досьогочасною тандетою, станув і випрямився в увесь ріст свідомий своїх цілий і засобів стиліст-декоратор, що шукав джерел натхнення в давно вже забутій і тому в свій час незрозумілій традиції старої української іконописі. Тої, що стоючи на межі Сходу і Заходу, не була ані візантійська ані західна але синтетична — в строгі рямці візантійського канону вливала молоду кров життя і його ритму.

Додумався до цього Панкевич, але не найшов в собі стільки сили, щоб довести замисл до повної, безкомпромісової реалізації, впрочім замало мав на це підготовання. З синтези старих візантійських заложень з мистецьким надбанням нації зродилася в Сосенка концепція його ікони та іконописі, яку й реалізував в цілому ряді церков, з яких згадаємо хочби першу з черги церкву в Пужниках біля Товмача а далі в Підберізцях під Львовом, Печеніжині, Славську, Девятниках, Підкамінні під Рогатином, Рикові, Золочеві, Більчу Золотому та инших.

Кожна із вичислених церковних поліхромій це один з пройдених артистом етапів в еволюції, в напрямі витрівалого й свідо-

мого шукання стилю, який, остаючи в тісному контакті з традиціями минулого, мав бути викладником мистецьких зусиль сучасної України.

На жаль, великим замислам Сосенка стануло на перешкоді життя і його виїмково страшні умови. Трагічна дісгармонія родинного життя получена з браком розуміння в ширших кругах громадянства, для яких артист жертвував собою. Потім прийшла війна, фронт, польський концентраційний табор і чахотка, а в консеквенції передчасна смерть. На уладженій 1919 р. в салях „Національного Музея" виставці сучасного мистецтва Галицької України мала галицька публика змогу перший раз познайомитися з творчістю сего умираючого вже тоді артиста, в ширшому, ретроспективному зіставленню. Найшлися там його давніщі пейсажі й портретні начерки поруч найновійших етюдів, привезених з альбанського фронту але й були там широко закроєні проєкти поліхромії Успенської церкви у Львові та антикізовані портрети.

Осінню 1920 р. уладила управа Національного Музея збірну посмертну виставку артиста, що, обнявши 104 експонати, хоч і не давала вичерпуючої ретроспекції інтензивної творчости Сосенка, всеж таки уможливлювала усталення певного погляду на її характер. Впрочім бодай приблизно повна виставка творів Сосенка, якого праця зосередоточувалася на малярському вивінуванню церков, важка до подумання не то переведення. Старався цю самозрозумілу прогалину виповнити катальог виставки, уложений д-ром Свєнціцким, який паралєльно з хронольогічним упорядкуванням експонатів узгляднював в примітках роботи Сосенка на виставі не заступлені. В той спосіб повстала перша спроба хронольогії праць Сосенка, безумовно цінна як показчик для еволюції артиста.

Найраньші картини Сосенка, показані на виставці, це його солідні академічні рисунки актів та голов, з поміж яких „Голова хлопця" (ч. 1. катальогу) звертала на себе особливу увагу своєю „галєрійною" фактурою. Дещо пізніщі (1901 р.) два пейсажі „Верби раннього весною" та „Шлях з вербами під Краковом" говорили уже про помітний вплив Станіславського. З поміж монахійських (1901—1902) студій, націхованих нервозністю і неспокоєм шукаючого артиста, виступає на перший плян згадувана уже композиція-портрет Атаназія Шептицького, якого концепція повстала в часах, коли Сосенко копіював в старій, монахійській пінакотеці „Чотирьох Апостолів" А. Дірера.

Перші париські студії та картини Сосенка, коли рівняти їх з попередніми, зроджують якийсь хвилевий застій чи недиспозицію. Тогочасний його „Ліс в освітленню з поляни" (ч. 14) або „Таночний хоровід" (ч. 15) дуже якісь примітивні як композицією так і малярською фактурою. Поза академічну поправність не виходять й три жіночі акти, сигновані 1903 р. Хвилева ця одначе недиспозиція устає і вже в 1904 р. дає артист знаменитий в своїому роді „Портрет дами в жовтому", відомий з виставки 1904 р. та репродукції в „Артистичному Вістнику". З того теж часу походить „Жіноча голова", яка своєю незрівняною технікою, переростає усі досьогочасні етюди Сосенка.

З поворотом до краю 1906 р. починається нова епоха в життю і творчости Сосенка. З того часу датуються його мінятурні але заєдно цизельовані краєвиди та декоративно-іконографічні композиції до цілого ряду східньогалицьких церков. Тодіж виходять з його робітні спроби жанру. Найповніще була на виставці заступлена творчість, а краще кажучи, підготовна робота 1917—1918 років, на яку склались в першу чергу етюди з адрійського побережжа.

Сосенкову іконопись запрезентовано заледви одною іконою „Нерукотворного Спаса" та загально відомим „Св. Йосафатом". Проєкт поліхромії волоської церкви та саль Музичного Інститута натякали на Сосенка-декоратора.

З поданої в катальозі хронольогії праць Сосенка, необнятих виставкою, варто винотувати бодай важніщі. Першою з церковних робіт була співпраця Сосенка над іконостасом станиславівського епископського собору з польським малярем (Українцем з походження) Ю. Макаревичем. В 1900 р. малював Сосенко презвітерію церкви в Яблонові біля Ворохти; 1906 р. церкву в Пужниках біля Товмача; 1907 р. в Підберізцях коло Львова; 1908 в Печеніжині біля Косова; 1909 церкву в Славську біля Сколього, іконостас для церкви львівських Василіян та Покров Богородиці для Василіян в Канаді; 1910 церкву в Рикові на Поділлю; 1911 церкву в Конюшках; 1912 церкву в Більчу Золотому; 1913 іконостас для церкви в Золочеві.

Пращаючи Сосенкову домовину весною 1920 р., писав я в газетному некрольозі:

В затиші митрополичої палати у Львові плюнув останнім шматком легких один з „наших" молодих і многонадійних. З бездушним хамством наших буднів розпращався артист з ніжною душею Фра Анджеліка. Від невеличкого гуртка галицьких артистів відбився чоловік великої культури і того небуденного такту, який не розуміє ні зависти ні ненависти, ні скептицизму ні мегальоманії. В доброму серці Сосенка найшлося живе почуття для кожного гарного пориву, в його світогляді було місце для кожного прояву індивідуальности; з пошаною відносився до усього, що викликало вражіння власного обличча, а коли не все стрічався з тою пошаною у відношенню до себе, то потрафив цьому, що найменче, не дивуватися. А цього чейже забувати не можна, що Сосенко, який від початку до кінця пря-

мував власною дорогою, був нераз примушений виправдувати цю до ідеалу посунуту неграмотність галицького загумінка, який устами провінціонального панотця говорив:

— „Ми образ дістали. Оглядав його я, моя жінка і діти, всі братя церковні і сестри служебниці та переконалися, що цей образ до нічого. Ми сподівалися, що ви намалюєте образ артистичний, а тимчасом тут жадного артизму не видно. Я хотів писати до вас, щобисьте дали образ за 50 золотих, але дяк каже, що найліпше зовсім відіслати".

Перші спроби сучасної української графіки в Галичині вийшли з під талановитого пера Ю. Панкевича, шо теж, як уже сказано, дав у нас почин до відродження нової української книги. Артисткою, яка львину часть своєї творчої енергії, талану і вмілости віддала тій ділянці мистецької культури, є Олена Кульчицька. Коли вона, покінчивши віденську „Kunstgewerbschule", виступила в перве в 1909 р. в салях львівського (польського) Товариства Прихильників мистецтв, то з природи скупий на похвали Труш привитав її словами:

„Картини Кульчицької належали до творів, на які звертали увагу як знатоки так і аматори, бо артистка належить до дуже нечисленних жінок-артисток а не ділєтанток. Вироблена техніка і певність ведення лінії ставить деякі з виставлених творів на рівні европейського мистецтва".

На згаданій виставці заняла Кульчицька цілу салю, якої більшу половину завішала олійними картинами, а менчу акварелями, пастелями та пробками мистецької емалі, що й було першим від непамятних часів зусиллям відродити цю вітку українського прикладного мистецтва, яке, перенесене до нас з Византії, дало в княжі часи зразки інтересної й до місцевих вимог прикладеної техніки.

Відтак виставляла Кульчицька свої праці в Кракові, Варшаві, Познані, Київі та Полтаві, з яких останні виставки, будучи маніфестацією національної приналежности Кульчицької, позбавили її симпатій і підпертя, яке досі мала в польських мистецьких кругах. Праці її відкинуто тоді на графічному конкурсі, улаштованому у Варшаві.

„Рис европейської культури", характеристичний в працях Кульчицької, звернув на себе увагу рецензента київської виставки 1913 р. (М. Вороного), який любується офортами Кульчицької в роді „При вечірньому освітленню", „Бора", „Бідні діти" та другими, він зачарований стилізованою лінією „Богородиці", настроєвим тоном картини „До церкви" і т. п. Закидує критик Кульчицькій деколи фотографічну різкість та брак почуття кольористичних вальорів в олійних картинах. Для прикладу наводить рецензент згадану вже „Бору" („на небі женуться збентежені, мов фурії, хмари, дерева гнуться. Якийсь навал стихії, що в навіженому русі готов знищити все і ухо ніби чує скрип вітру, скрип дерева"), яка в офорті викликає куди більше враження аніж в олійній картині.

Перші роки світової війни дали артистці „невичерпані джерела для змалювання злиднів, кривд, несправедливостий і болючих несподіванок, що цілою вагою придавили душу кожного Українця" (з листу до мене).

Тоді повстав перший ряд реалістичних в своїому заложенню але уже з самої природи матеріялу стилізованих дереворитів та олійних і акварелевих картин та етюдів, які були відгомоном всего того страхіття, яке окружило звідусіль ніжну й високо-культурну артистку.

Річи ці, виставлені у Відні в 1916 р., найшлися відтак у Львові на виставці 1919 р. Тамжеж найшли місце перші з ілюстрованих Кульчицькою книжок для дітий, після емалі та дереворитy — третє серіозне осягнення артистки. Тоді вже можна було вирішити питання про дальший хід розвитку талану й умілости Кульчицької, яка весь засіб вродженої і набутої культури, усю жіночу ніжність і тонкість виразу вложила в графіку, якій треба хиба було побажати енергійнійшого наклону в бік суто-української традиції, проявленої в тій ділянці ритівниками-графіками українського бароко.

На „весняній виставці", уладженій Національним Музеєм в 1921 р., показано чотири стилізовані під смак сецесії ікони Кульчицької та давніщу емалієву оправу Евангелія.

В 1921 р. випустила О. Кульчицька нову серію дереворитів, що ілюструють важніщі моменти й особистости української історії та культури, які в парі з патріотично-усвідомлюючою пропагандою, мали нести по Галичині зрозуміння для мистецьких цінностий української графіки. Але вони осталися на складах нерозкупленими.

З більшими циклями картин, офорт, дереворитів та книжкових ілюстрацій брала О. Кульчицька участь у всіх трьох виставках львівського „Гуртка Діячів Українського Мистецтва" (1922, 23, 24), які одначе ні в чому не змінили її усталеної слави як артистки з великим знанням та мистецькою культурою, що помогли їй пройти шлях від реалістично-імпресіоністичних тенденцій епохи, в якій здобувала мистецьке знання, крізь зусилля т. зв. сецесії до суто-української стилізації, яку завважуємо в її останніх дереворитах.

В 1908 р. осів на якийсь час у Львові останній з українських учнів Станіславського, уроженець Полтавщини Іван Северин. В тайники мистецтва впроваджував Северина Опанас Сластьон, з під якого руки приїхав С. до Кракова. Тут застав іще в живих Станіславского, по якого смерти 1907 р. переїхав артист в Гуцульщину на студії. Тут в домі

славного зі своїх звязків з артистами о. Попеля в Довгополі, наповнив Северин свою теку сотнями етюдів з природи та життя Гуцульщини. Відтіля почав мистецьку, романтичну мандрівку по Европі, поки не опинився в Парижі, де уладив виставку своєї „Гуцульщини". Виставка мала успіх так само, як маленький гурток львівської, назріваючої тоді, мистецької „Богеми" привитав в Северині першого справжнього поета Гуцульщини. Етюди його з природи зраджували вплив Станіславского але гуцульські сильвети були наскрізь оригінальними ревеляціями з кольосальною силою чуття і виразу. Дивно, що коли Северин переїхав безпосередно перед війною до Київа, зустрівся там з холодом і байдужністю, які до сього часу характеризували тільки Галичан...

В 1911 р. зелєктризувала галицьку публику відомість, подана Нестором Літинським (Б. Лепким) на шпальтах львівської „Неділі", про те, що в мурах краківської академії мистецтв та в затиші підкраківського села Могіли виріс і змогутнів серіозний малярський талан уроженця зазбручанського Поділля — Олекси Новаківського (род. 1872 р. в Ободівці на Поділлю). Коротка імформативна статейка з кількома ілюстраціями була обявленням в свойому роді. Помимо участи „відкритого" тоді маляря в богатьох польських а навіть українських виставках у Львові (1901 на виставці „Товариства для розвою руської штуки") як назвисько так і мистецьке надбання О. Новаківського стояли чогось в більше чим приличному віддаленню від круга заінтересовань галицької публики. Але з того моменту імя Новаківського заграло усіма красками таємничого папоротного цвіту, передавано його з уст до уст з таємничим шепотом і характеристичним прикметником „наш", перед ним почали бліднути імена тих, що досі почували себе суверенами на глухому галицькому загумінку. Небаром розійшлася чутка, що Новаківський, разом зі своїм малярським дорібком, який запродукував на першій самостійній виставці в Кракові 1911 р., з'їзджає до Львова. А коли з'їхав, то одинокий в той час львівський журнал, який уділяв час до часу своїх шпальт мистецьким справам — „Ілюстрована Україна", (1914) — привитав його циклем такжеж ентузіястичних як і безпомічних в свойому молодечому захопленню статей з під пера молодого ще тоді автора цих стрічок.

Але артист приїхав і наче маг-чародій замкнувся у відступленій йому митрополитом Шептицьким палатці І. Стики при святоюрській площі; хто не мав лєгітимації „втаємничого", мусів задоволитися тим, що час до часу, в формі статі ревеляції продерлось до загального відома. Через те й виробився протягом кількох літ свого рода „культ" Новаківського, явище доволі характеристичне для вбогих умов культурного життя Галичини. Молоді адепти мистецтва йшли до Новаківського з поклоном, старші по мірі особистої культури — заздрили і яко мога дезавували.

Виставка 1919 р., на якій ширша публика в перве познайомилася з кількома зразками творчости Новаківського, викликала загальне зацікавлення й свого рода потребу душі — познайомитись з цілістю його мистецького надбання. В парі з тим поділилася публика на два табори, з яких один без застережень канонізував Новаківського на суверенного представника українського мистецтва не тільки по цей але й по той бік Збруча, а другий, більш критичний, старався найти йому місце дорогою порівнання з досягненнями сучасного европейського та блище сусідського мистецтва.

Кінець кінців, по довгих переконуваннях артиста з боку палкіщих приклонників його музи, отворив Новаківський весною 1921 р. першу свою збірну виставку на рідньому грунті (в самій речі другу), яка, занявши три кімнати помешкання артиста, обняла 124 експонати, обіймаючи хронольогічно майже усю творчість Новаківського.

Виставка сталася зразу подією дня. Кромі української преси, яку в той час обслугував запопадливо автор цих стрічок, заговорила про виставку уся, без виїмків, польська преса Львова. Свого рода тріюмф.

Поминаючи голоси решти польської преси, позволю собі зацитувати голос одинокого до недавна у Львові авторітетного мистецького рецензента В. Козіцкого, який писав:

„Ніхто — думаю — не подивується, що я — польський націоналіст, на шпальтах польського націоналістичного часопису („Слова Польського") висловлююся з подивом про мистецтво людини, яка належить до народу, що відмежувався від нас перед двома роками морем крови і далі стоїть на становищі ворожім до польської держави; я вважавби себе кепським брехунцем і варваром і зложивби доказ безвіри у високу вартість польського мистецтва, колиб я схотів зігнорувати, затаїти чи обнизити дійсний талан артиста-Українця.

„А таким дійсно свіжим і буйним, направду з божої ласки таланом є Новаківський в цілій повні. Його картини належать якраз до категорії, супроти якої вривається мій індіферентизм, а зачинається глибоке переконання, оперте на сильному і пережитому естетичному зворушенню. Поруч Івана Труша, це перший відомий мені український маляр, який не потребує лякатись безоглядної оцінки. Одначе Новаківський має (в порівнанню з Трушом) ширші крила і буйнійший лет".

Щоб добути з уст польського шовініста таке гомінке признання, треба бути або дуже великим артистом, або, як говорили вороги Новаківського,... мати щастя. Правда лежить мабуть по середині, — незвичайно талановитим

тий Новаківський мав щастя до людий, мав чуття, яке казало йому виступити у відповідний момент.

Реєструючи в щоденній пресі зовсім не буденне явище, яким була отворена 1921 р. виставка картин Новаківського, я старався з богатьох причин здержатися від клясифікаційних комуналів і припадкових зіставлень, якіб ніби насовувалися самі собою. Тому я, стараючись трактувати творчість Новаківського як щось істнуюче само в собі і для себе, дійшов до висновків, які тут наведу в екстракті.

Важко найти другого українського пластика, який би, не дивлючись на зовнішно формальні признаки, мав так мало спільного з атмосферою рідного окруження, як Новаківський. Та в парі з тим, одним з богатьох доказів на те, на скільки найсильнійша хочби творча індивідуальність узалежнювалася від умов, серед яких живе, є творчість Новаківського. Новаківський — уроженець українського Поділля, здобув мистецьку освіту в Кракові; в мистецькій атмосфері Кракова пробув він десять літ поакадемічного, інтензивного шукання себе, в результаті чого осінню 1911 р. уладив свою першу, збірну виставку, на якій заманіфестував свою українськість — українськими підписами деяких картин та вишиванкою, в якій змалював себе на автопортреті. Пригадаймо собі далі, що два роки після того першого самостійного виступу артист тяжко занедужав: переведена операція прикувала його на довший час до ліжка, а відтак вчинила вязнем чотирьох стін робітні. Безпосередно по виздоровленню змінив Новаківський місце свого осідку і з підкраківського села Могіли переїхав до т. зв. „палати Стики" у Львові. Усвідомім собі нарешті, що поза мистецтвом Кракова та його збірок, Новаківський иншого мистецтва не мав нагоди пізнати. З шедеврами европейського мистецтва знайомився з репродукцій, навіть не з текстів, бо за виїмком рідної і польської та російської мови, артист не володіє ніякою иншою мовою. Оце тло, на якому розвивалася, рвалася то знов могутніла й піднімалася творча індивідуальність артиста.

Українське походження артиста було за-

краківської атмосфери малих, застінкових великостий; треба теж взяти під увагу те самозрозуміле роздвоєння в душі українського артиста, що в світі чужинецького простолюддя, в кольориті чужинецького неба, шукав за небом і сонцем України. Матейко, той Брюлов краківської академії, вчить Новаківського рисувати, Станіславскі захоплює його поезією пейсажу. Вичулковскі і Мегофер впроваджують Новаківського в таємниці творення краскових акордів, не без впливу остався на нього Виспяньский та Мальчевський. Чи можна отже вимагати від артиста чогось більше понад те, що коли не зберіг вродженої культури своєї раси то зберіг себе як індивідуальність, під пару усім тим, що його вчили і виховували?

Так, бо в обличчу картин Новаківського чуємо, що стоїмо віч-на-віч справжнього великого мистецтва, що виростає понад злободневну поверховність формального патріотизму, є в ньому навіть щось з космічної елементарности головно там, де приходить до слова Новаківський як поет сили краски і світла. Але в тій величній симфонії форм і красок не вчуємо рідної, української нотки. Українське небо такеж супроти Новаківського німе як і психе людий, що під ним живуть, гуцульська вишивка меркне перед осліплюючим блеском мазурського „шпенсера", візантійська ікона осталася для Новаківського такжеж незрозумілою екзотикою як і для тих, що ченстохівську Богородицю канонізували на „свій" тип Богоматері.

І власне в цьому лежить причина захоплення польських мистецьких кругів творчістю Новаківського, в тому теж зясовується трагедія української культури, супроти якої велика, соняшна й індивідуальна творчість Новаківського стануда осторонь...

Поява й мистецька діяльність О. Новаківського на заглухлому від віків грунті галицького загумінка, не гомінкий акорд, яким завершилася історія животіння мистецтва Галицької України XIX віку. Велика світова війна в парі з руїною і знищенням, яке принесла на хребтах своїх кривавих хвиль, знищила й прочистила у великій мірі душну атмосферу, яка панувала тут до неї. На румовищах старого світа, якого могікани доживають ще віку, почалося нове життя, народилося й нове мистецтво, прийшли нові люди й принесли нові ідеали, яких місце в майбутньому.

MISCELLANEA.

ОБРАЗ ВОЗДВИЖЕННЯ ХРЕСТА З ЦЕРКВИ С. СИТИХОВА БІЛЯ ЛЬВОВА.

Подав П. ХОЛОДНИЙ.

В 1924 р. скарби Національного Музея у Львові збільшилися цікавим образом кінця XVII віку. Образ цей був раніше в церкві с. Ситихова біля Львова. Історія придбання його ситихівською церквою невідома, Одно тільки можна сказати, що инші образи з тої ж церкви походження пізнішого.

Образ цей — ікона на тему Воздвиження Хреста. Писано її фарбами, розробленими на яєчному жовтку (темпера), на дошці. Розмір мальовила без рям 98 × 85 cm.

і росту, які двома групами через два входи вливаються в церкву, місце цілої дії. В горі образу намальовано хори, на хорах співають співці.

Площа симетрії композиції проходить через лінію симетрії хреста. Лінії, які відносно площі ікони йдуть в глибину, не мають спільної точки сходження. Наприклад: бокові краї підвисшення, на котрому стоять архиереї, сходяться вище верхнього краю образу, а рівнобіжні до них лінії, бокові краї прибудовань над входами, власне дашків

Образ Воздвиження Хреста
з церкви с. Ситихова біля Львова.

Орнамент обрамлення типовий для кінця XVII віку. Характер письма властивий скорше Подніпровю кінця XVII віку, ніж письму галицьких ікіл тогож часу. Фарба місцями облупилась, особливо в середньому полі із правого боку, але ж дальше знищення образу затримано розчисткою і зафіксованням, переведеними в Музеї.

В центрі композиції 4 епископи, над головами двох передніх видно німби. Епископи стоять на підвисшенню і підносять великий семираменний, типовий український хрест. З лівого і правого боку, біля самого підвисшення, стоять два діякони з свічками і кадильницями. Обидва меньшого, проти епископів, розміру, відповідно меньшому своєму чинові. Площі між дияконами і обрамленням заповнені молящими ріжного стану

над ними, сходяться у основи хреста. Ця відсутність спільної точки сходу для рівнобіжних ліній, що йдуть у глибину, а тим самим і лінії обрію, має виспідом те, що жадна лінія представлених на образі річей не йде перспективно глибше, ніж стіна за хорами; себто ця стіна є конечною межою глибини цілої сцени. Цим досягнено скупчення уваги глядача тільки на тому, що діється в храмі. Для твердного зафіксовання представленого на образі обему простороні, потрібного тільки для вміщення з'ображеної дії, написано два прибудовання, ніби ґанки, справа і зліва. Ці ґанки відограють ролю посередних куліс між передніми фігурами і задною стіною церкви. Вони дають уявлення певної простороні за фігурами епископів. а разом з тим і місце для молящих,

а їх, для торжественности моменту, треба було вмістити богато, »повну церкву«. Завдяки вказаному лінійному построєнню добре видко, що архиреї підносять хрест посередині церкви, заповненої народом аж до вівтаря, до якого й звернено очи богатьох молящих.

Такий спосіб представлення на площі глибини меньшої за ту, яка вимагається перспективним баченням, глибини потрібної тільки для вміщення певної дії, питомий для українського малярства кінця XVII віку і має за собою східну традицію, що йде на тисячоліття в глибину віків. Цю спадщину наше мистецтво переняло і розвивало до початків XVIII в., до часу втрати решток політичної самостійности, коли західна графічна культура з її методами перспективного построєння на площі заволоділа нашими артистами. В загальному підсумку це не вийшло на користь нашому мистецтву, не вийде і в дальшому, бо европейське мистецтво в своєму дальшому розвою вже резигнує з перспективних построєнь.

До річи сказати, на нашому образі, де проблема передачи на площі обему простороні, потрібного для представленої дії, розвязана як найкраще, точка сходження розтягнена в цілу лінію, яка йде не поземо (перспективна лінія обрію), а прямовісно, по лінії симетрії композиції образу. Ця ікона може служити гарною ілюстрацією для показання умовности перспективи і її другорядної ролі в графічній техниці. Майстер обійшовся без неї. Східня традиція в композиції образу, очевидно змінена в процесі творчости окремих майстрів, може бути прослїджена й дальше, власне в тому, які особи беруть участь в дії. В найстаршій, відомій мені композиції Воздвиження Хреста, яка походить ще з часів византійського імператора Василія II (976 р. — 1025 р.) і вмішена в його місяцеслові, дія одбувається також в храмі. На горнім місці епископ підносить невеличкий, чотирераменний хрест. Епископа піддержують два діякони, поруч дияконів два священики, один тримає свічку. Пізніщі, досить численні композиції, зразком яких може служити образ XVII в. в Національному Музеї з с. Трушовичбіля Добромиля (музейне число 15820), далеко повніщі. Група з пятьох осіб мініятури X віку займає верхню частину образа; в низу представлено: з ліва царя, праворуч царицю. За царем воїни, за царицею духовна особа і народ. Царица теж з хрестом. Цей образ в сильній мірі задержав формальний бік византійської традиції. Можливо, що і в X віці істнували вже такі повні композиції. Мініятурист Місяцеслова робив свої численні рисунки в розмірі видовженому в напрямку ширини книги, бо потрібував місця для тексту, отже міг зовсім відкинути долішний ярус з царем, царицею і молящими.

Отже більшість зазначених в традиційній композиції елементів входить в певних еквівалентах і в наш образ. Генетичний звязок його з східним малярством є очевидний. Алеж яка ріжниця в художній синтезі!... Така ж глибока, як між життям візантійської імперії і козацької України.

Вже перше враження від нашого образу таке, що на йому представлена за символічною структурою Воздвиження Хреста якась тогочасна історична подія: більшість молящих, ті що стоять в перших рядах, має в письмі облич портретову характеристику; для ікони з »предстоящими«, звичайно донаторами образа, цих портретних фігур забогато, понад дванацить.

Значна кількість духовних осіб, більша традиційної, до того ж ще й вищих єрархичних ступенів, вказує, що подія відбулася в царині церковного життя.

Велика парада представлення самої дії, 4 епископи біля хреста, аж три особі з коронами на головах, небуденний спів хору (всі, навіть дірігент, співають з нот), вказує, що подія була дуже значна. Присутність царя й царині в московських убраниях типового тогочасного московського боярина з рудовою бородою-»лопатою«, присутність їх серед молящих підстрижених і вбраних по козацькому звичаю, вказує, що в події тій переплелись українсько-московські інтереси.

Найвизначніщою подією такого роду вкінці XVII віку було приєднання Української Церкви до Московської в 1686 році.

Подія ця була, як відомо, останнім актом тридцятилітньої боротьби за автономний устрій нашої Церкви. Скінчилася вона побідою Москви і мала в дальшому життю нашого народу негативні наслідки. Все ж особам, які ждали від Москви великих і богатих милостей, або яких довела до краю польська політична пресія, старосвітським нашим москвофілам, вважалося в тому щось доброго і символ Воздвиження Хреста, як підсесння Української Церкви під протекторатом Москви, між як найкраще припадати до мислі. Центральним моментом цілої події був Собор 1685 р., скликаний для обрания митрополита. На цьому Соборі обрано митрополитом епископа Гедеона, князя Святополк-Четвертинського, що зазділегідь принціпово згоджувався на визнання зверхности московського Патріярха. Царями на Москві були тоді Іоан і Петро Олексіевичі. Перший був нездатний до правління, Петро теж не мішався до державних справ, жив поза Москвою і захоплювався »потіхами«. Кермувала всім правителька, царівна Софія. Патріярхом московським був тоді Іоаким Савелов, на спілку з ним і провадив справу приєднання нашої Церкви до Москви тодішній гетьман Самойлович. Представником Уряду на Соборі був генеральний осаул Іван Мазепа. Найвидатніщими москвофілами серед духовенства були ігумен Видубецького монастиря Феодосій Углицький та епископ Мефодій, відомий з свого москвофільства ще за гетьмана Богдана Хмельницького. Важну ролю в тодішньому церковному життю відограв архиепископ чернигівський Лазар Баранович, алеж в Соборі 1685 р. він активної участи не брав.

Серед цих видатніщих представників політичного й церковного життя і треба шукати портретованих на образі осіб. Брак потрібного портретного матеріялу у Львові не дає можливости точного розвязання питання. У всякому разі трудно

сподіватися близького подобенства що до московських людей, за винятком хиба боярина, який, можливо, є одним з видатних емісарів Москви на Вкраїну.

Ліва ґрупа образу

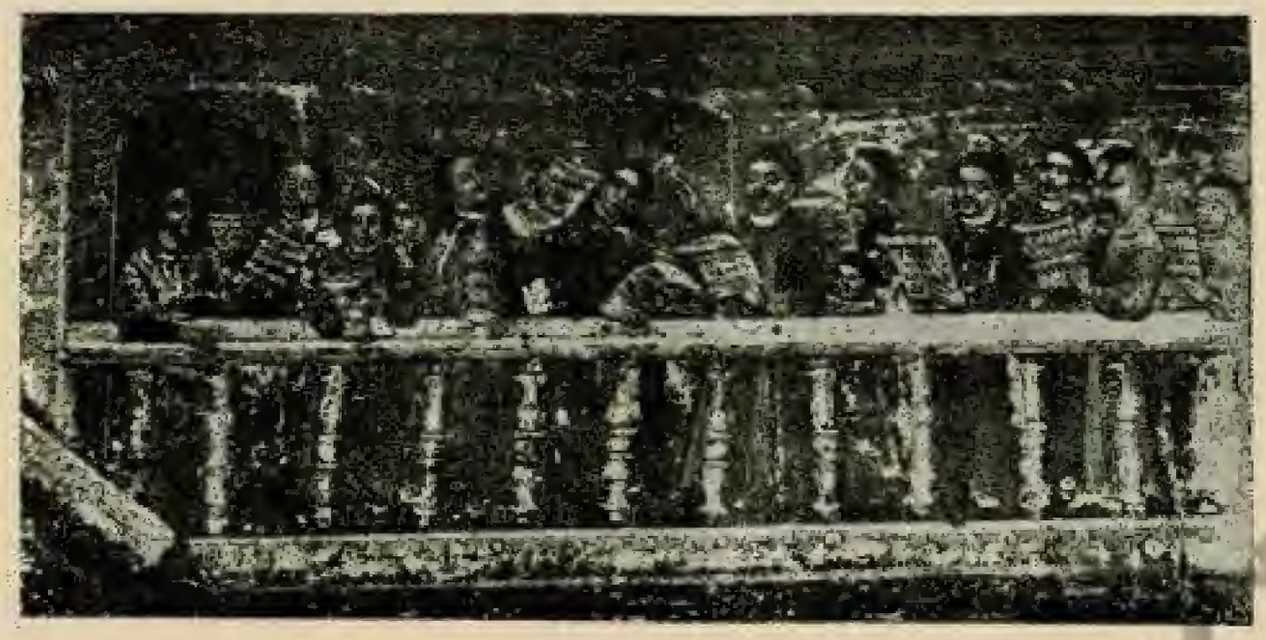
Цар на образі все ж подібний до Іоана V. Царица має також портретову характеристику, особливо коли порівняти її лице з лицем діякона коло неї. Останій є тільки іконописним типом. Портретом є і третя особа тогож ряду, молода жінка з короною на голові і наплеччям, типовим для московської царської одежи (барми). Судячи по цих атрібутах, можна думати, що особа ця представляє царівну Софію, але ж Софія була не гарна з лиця, чого зовсім не можна сказати про ту, що, як можна припустити, її заступає. До річи сказати: і зачісана вона не по московському. Треба зауважити, що колиб наш артист хотів намалювати Софію і бував навіть у Москві, навряд бя він царівну побачив: вона, як жінка, по тодішних московських звичаях, публично виступала дуже рідко. Боярин — безсумнівний портрет.

Біля боярина — гетьман Самойлович. До портретів належать і дві головки молодих людей, жінки і чоловіка з фризурою, яку носили в ті часи канцеляристи.

Права ґрупа образу.

З правого боку маємо три портрети. В першому ряді двое духовних. Один, старший віком, в епископській мантії, з лиця дуже подібний до митрополита Гедеона. Другий, молодший, в монашій мантії з кантуром; хто це — невідомо. В дальшому ряді виступає фігура мущини, середних літ,

з скулистим, сухорлявим лицем, підстриженим по козацькому. Тип лиця і окремі риси дуже нагадують лаврський портрет гетьмана Мазепи. Порівнання з деякими іншими портретами дає також по московському. Що до центральної групи єпископів, що підносять Хрест, навряд щоб це були портрети. Присутність німбів над їх головами вказує, що це скорше іконописні типи.



Співці на хорах.

додатній вислід. На жаль, питання автентичности того або іншого портрету гетьмана ще не вповні вирішене і не можна брати до вжитку всього матеріялу в цій области. На передньому пляні з правого боку двоє дітей, з лівого троє. Перші вбрані по українському, другі ні; треба думати, що

Надзвичайно цікава група співців на хорах. Ми маємо дуже мало жанрових сцен з нашого минулого побуту, отже кожне віднайдення в цій области має особливий інтерес. Група остільки характерна, що словесних пояснень не потрібує.

Львів, Національний Музей.

НЕКРОЛЬОГ.

КОСТЬ ШИРОЦЬКИЙ.

(Спомини з нагоди шестих роковин смерти).

Шість літ минає, як смерть відняла від нас молодого ще дослідника та історика українського мистецтва Костя Широцького.

Кость Широцький народився 26 травня 1886 р. в с. Вільшанці-Бершадській на Поділлю в родині священика. Середню освіту здобув в Тульчинській »духовній школі« та Семинарії у Камянці Подільському та Новочеркаську.

Ще будучи учнем Камянецької Семинарії, К. Широцький брав участь у місцевому українському життю, яко молодший член Семинарської Української Громади, що була тоді під проводом Вол. Чехівського. В склад її входили: С. Іваницький, В. Пісничевський, В. Сумневич, П. Богацький та ин. А тому, що ціла »Громада« бувала в домі проф. Є. Сіцінського, то і К. Широцький ще молодим учнем частенько заходив до Є. С., ведучи з ним довгі розмови по археольогії та українському мистецтву. Це знакомство дало К. Ш. можливість студіювати памятки мистецтва в Камянецькому Історично-археольогічному Музею. Також і перші статті К. Ш. з'явилися в часописах, котрі провадив і редагував Є. Сіцінський (»Подольскія Епархіяльныя Вѣдомости« р. р. 1904 — 1906 і »Православная Подолія« р. р. 1907—1913). Але і в пізніщих більших працях К. Ш. часто використовував матеріял Камянецького музею (»Художественное убранство украинскаго дома«) і приватні збірки і фотографії проф. Є. Сіцінського (»Український художник Тропінін« і »Децо з української творчости арт.-мал. Тропініна«). Пізніще К. Широцький завжди згадува Є. С-го як свого першого учителя української археольогії та мистецтва. Працюючи науково вже від 18 року життя, К. Широцький старався також практично зазнайомитись з малярським мистецтвом. Він ходить до Камянецької мистецько-промислової школи, відомого любителя народнього українського мистецтва арт.-мал. Розвадовського, не покидаючи студій в музею, тим більше, що один час музей і мистецька школа містилася в одному домі (старовинного Домініканського костела), доки сю школу і почасти музей подільський губернатор не викинув, умістивши на їх місце школу... стражників (жандармерії, що була розташована російською владою по селах!). Треба зазначити, що Камянецька мистецько-промислова школа відограла в українському мистецькому життю значну ролю. Тут були не тільки постійні учні з нищою освітою, але учні середніх шкіл Камяниця, що одвідували школу на »вечірніх курсах«. Звідси вийшли молоді артисти-малярі, що продовжували свою освіту по ви-

щих школах Петербурга і в Київській мистецькій школі.

По скінченню Семинарії К. Широцький вступив до Петербургського Університету на історично-філольоґічний факультет (р. 1906).

Автор сих рядків знав К. Ш. ще з Камяниця, але блище пізнав його в Петербурзі, тим більше, що лучили нас загальні інтереси. Тихий, спокійний, делікатний по своїй вдачі і лагідний в поводженню з людьми, К. Ш. в той же час відзначався сміливістю і твердою рішучістю у своїх замірах не тільки на полі чисто-науковому але і в громадській діяльности. Переконаний український самостійник і радикальний в питаннях соціяльної натури, не терпів компромісів з російською владою і вірив лише в революційний шлях української боротьби. Беручи широку участь в громадському українському життю, більшість часу К. Ш. віддавав студіям і науковій праці з питомою йому енерґією і посвятою, тим більше, що майже рівночасно учився в вищій вищій школі — Петербурґському Археольоґічному Інституті. Крім найближчої участи в українських громадах і наукових гуртках (»Науково-Просвітнє Товариство«, »Гурток Українознавства при Петерб. Університеті« та ин.), де він дав ряд дуже цінних наукових рефератів, К. Ш. також постійно навязував стосунки зі всіма українськими мистцями, що перебували в Петербурзі. Особливо цікавився він працею студентів-Українців Інституту Цивільних Інженірів (спеціяльна і одинока на цілу Російську імперію вища архитектурна школа), де була заснована ще в 1905 році С. Тимошенком »Українська Громада«, що поставила була собі за ціль розроблення українського архитектурного стилю і де зібрано (перед війною) чималий матеріял з памяток української стародавньої архитектури. Члени названої Громади не тільки мали в особі К. Ш. великого прихильника але також порадника при проєктуванню будов в українському стилю. Особливо цікавився К. Ш. працею архит. Дм. Дяченка, що пізніще був директором Українського Архитектурного Інституту в Київі (тепер відділ »Київського Інституту мистецтва»).

Не рідко бував К. Ш. у покійного проф. Вовка. Цей останній цінив працю К. Ш., хоч часами, з властивою йому іронією, замічав — »все ж таки він ще Кость«! — вказуючи на те, що »молодий К. Широцький« часами робить за сміливі гіпотези та висновки.

Успішно закінчивши Археольоґічний Інститут (р. 1911) і Університет (р. 1912), К. Ш. був зачислений в дійсні члени Інституту і залишений при Університеті як професорський стипендіят, а після магістерського іспиту, як доцент по катедрі історії мистецтва тогож Університету. Приблизно в ці роки з'явилися його більші розвідки і статті про творчість артистів-малярів Тропініна, Шевченка, Сошенка, Г. Левицького, про українську орнаментику та ин.

Оскільки близько стояв К. Ш. до студентського життя, свідчить його участь в нелеґальних українських товариствах. В р. р. 1914—1915 К. Ш. викладає історію українського мистецтва на нелеґальних (таємних) українських університетських курсах: »Наша школа«. Ці вищі курси орґанізувала центральна нелеґальна орґанізація Петербурґських студентів-Українців, що обединувала усі леґальні і нелеґальні студентські „Громади“ майже усіх вищих шкіл м. Петербурґа (коло 14). На чолі цеї централі, що мала назву „Інформаційне бюро«, стояв студент електротехнічного Інституту Евген Неронович, що відзначався надзвичайними орґанізаційними здібностями та енерґією (траґічно розстріляний руками таки Українців в 1918 р.). „Наша школа“ утримувалася виключно з платні слухачів-студентів, яка досягала дуже високої на ті часи суми — коло 10 карб. за семестер. К. Широцький був один з перших професорів курсів, що одмовився від всякої платні. Виклади К. Ш., не дивлячись на те, що він не володів доброю дикцією, були дуже цікаві і найбільше одвідувалися слухачами, тим більше, що провадилися з демонстрацією світляних образків проекційним ліхтарем.

Автор сих рядків, яко скарбник »Нашої школи“, виготовлював діапозитиви для викладів К. Ш. і переконався, оскільки покійний був широко і вичерпуюче ознайомлений з матеріялом з історії українського мистецтва, видобуваючи ілюстраційний матеріял з найріжноманітнійших видань, приватних збірок і своїх колекцій. К. Ш. тоді жив на т. зв. »Петербурґській стороні“ в маленькій „студентській“ кімнатці, яка представляла собою цілий музей — бібліотеку. Особливо велика була колекція українського штихарства XVI—XVIII ст., над котрим К. Ш., здається, найбільше працював, але з огляду на дуже обширне завдання, котре собі поставив, і великі трудноші, що стояли на перешкоді систематизації штихарських творів за відсутністю відповідних матеріялів, — найменьше про це писав.

Як було вище зазначене, студентська централя у Петербурзі, обединуючи усі студентські українські „Громади“, засновувала також нові „Громади“ в тих вищих школах, де такої не було. Дивним фактом було, що всі заходи »Інформаційного Бюра“ над заснованням „Громади“ у Петербурґській Академії Мистецтва завжди розбивалися о байдужність студентів-Українців цеї школи. Лише К. Широцький мав сюди доступ і притягав звідси поодиноких студентів до спільної громадської праці.

Весною 1914 р. К. Ш. одержав від СПБ. Університету трехрічну закордонну командировку, але встиг побувати лише в Італії протягом 3-х місяців до оголошення німецько-російської війни.

Утиски, які зазнало українське життя підчас війни, не зломлювало енерґії і завзяття К. Ш. Він і надалі бере участь в напівлеґальному життю української Петербурґської кольонії, видає ряд науково-популярних розвідок про Галичину, Буковину, Угорську Русь та ин. (З підписом К. Баладиженко).

З вибухом революції К. Ш. не відмовляється від найтяжчої праці на користь українському рухові, а навіть їде до Галичини на адміністра-

ційну посаду комісаря Городенського повіту, на поклик Д. Дорошенка та О. Лотоцького, що стали на чолі горожансько-адміністраційної влади Галичини при „тимчасовому уряді“ Керенського.

Останній раз автор сих рядків бачив К. Широцького у Київі весною 1918 р. К. Ш. брав тоді широку участь в орґанізації Секретаріяту Освіти, Секції охорони памятників старовини і мистецтва, також читав лекції з історії мистецтва в Укр. Народньому Університеті, готував до друку великий провідник по Київі і т. д. Але здоровля його було дуже підточене. Ще в Петербурзі, живучи в досить тяжких матеріяльних умовах і не дбаючи про себе, нажив по „дешевих їдальнях“ катар шлунка; згодом хороба значно погіршилася, так що К. Ш. примушений був виїхати на село до рідного Поділля до свойого старенького батька в Білоусівку.

В літі 1918 р. його обрано професором новозаснованого Українського Університету в Камянці, але К. Ш. сюди вже не приїхав... Вмер в досить тяжких обставинах, коли не можна було дістати лікарської помочи ні ліків — 13 вересня 1919 р.

В рр. 1917—1919 К. Широцький дуже багато працював над окремими розвідками та більшою працею „Історії українського мистецтва“. Весною 1918 К. Ш. говорив, що має готову історію української архитектури. Оскільки відомо авторові сих рядків, головні частини рукописів К. Ш. є в Камянецькому Університеті і на руках приватної людини, що близько стояла до Видавничого Т-ва „Друкар“.

Найбільшим і найкращим памятником для визначного нашого вченого булоби, розуміється, видання, як що не повного збору його праць, то бодай хоч не друкованих рукописів. Ті особи, котрі мають в руках рукописи К. Широцького, мусять прикласти усіх зусиль, щоби праця покійного була видана якнайскорше і в належному виді. Правда, видавництво „Друкар“ встигло випустити серію карток (здається в р. 1919) під заголовком „Українське мистецтво“, з ілюстрацій, що їх приготовив К. Широцьким для своєї історії. Пізнище цю саму серію карток видало в Берліні видавництво Оренштайна (р. 1923). Оскільки відомо авторові, це лише частина того матеріялу, який мав К. Широцький. Приміром, архитектура в картках »Укр. мистецтво“ заступлена дуже слабо, між тим К. Широцький цього матеріялу мав багато. Крім того репродукції в картках зроблені дуже зле... очевидно з вини видавництва.

Хочеться вірити, що нове видання історії українського мистецтва К. Широцького внедовзі появиться на світ. *В. С.*

Досі з'явилися некрольоги К. Широцького: Г. Лукомский: „Вѣнокъ на могилу пяти дѣятелей искусства“, Берлинъ, 1921; А. Середа: „Збірник секції мистецтв Українського Наукового Товариства“, Київ 1921; С. Єфремов: „Україна“, Київ 1924 кн. 3.

ХРОНІКА.

НАУКОВІ ДОСЛІДИ НАД УКРАЇНСЬКИМ МИСТЕЦТВОМ.

ЛЬВІВ.

Наукове Товариство ім. Шевченка: Комісія для історії мистецтва.

Комісія для історії мистецтва при Науковім Товаристві ім. Шевченка вилонилася з Історичної Секції, на якої засіданню дня 16 лютого 1917 р. зреферовано обемисту працю В. Карповича: „Інвентаризація деревляних церков у Галичині“. Праця обіймає опис деревляних церков Галичини в альфабетичному порядку після місцевостий, при чому кожна позиція оперта на вичерпуючій літературі предмету. По довшій дискусії Секція рішила оснувати „Комісію для історії мистецтва“ та закласти її орґан п. з. „Матеріяли до історії українського мистецтва“. Головою комісії вибрано Дра В. Щурата, містоголовою Дра О. Пеленського, секретарем Дра Б. Барвінського. Перше засідання Комісії відбулося 26 лютого 1917 р. при співучасти членів: Б. Барвінського, М. Голубця, В. Дорошенка, Ф. Колесси, І. Крипякевича, О. Назарієва, К. Студинського, Ф. Срібного, І. Труша та В. Щурата. Др. В. Щурат прочитав реферат „Про галицько-українських малярів XVII—XIX в.“, після чого обговорювано програму праць Комісії. На другому засіданню 11 марта т. р. прочитав Др. І. Крипякевич реферат: »До історії львівського дереворіту XVI—XVII ст.«, Др. В. Щурат: »Про памяткові медалі і хрестики« та комунікати І. Крипякевича »Причинки до історії декоративного малярства« і М. Голубця »Лубкові дереворити і народні ікони«. На засіданню 20 падолиста 1917 р. прочитав Др. В. Щурат про »Маляря XVIII в. Миколу Теренського«. Др. Крипякевич прочитав реферат неприсутного В. Карповича про »Портрети ректорів-Українців львівського університету«. М. Голубець зголосив працю п. з. „Інвентаризація малярської спадщини К. Устіяновича“.

По довшій перерві, викликаній воєнними подіями, відновила Комісія свою діяльність в 1922 р. На кількох засіданнях прочитано реферати: В. Січинський: »Деревлина архитектура підльвівських сіл«; В. Залозецький: „Замкова каплиця в Горянах« (Закарпаття) та »Про архитектуру закарпатської України«.

Крім того на історично-фільософічній секції зреферовано чи прочитано ще праці: Є. Сіцінський: »Вилив візантійсько-атонської архитектури на будівництво мурованих церков на Поділлі«; В. Залозецький: »Орнаментика Острожської

біблії«; І. Крипякевич: »Причинки до історії друкарства«; Б. Барвінський: »Стародруки як жерело геральдики«.

КИЇВ.

Всеукраїнська Академія Наук.

З р. 1921 мистецька й археольоґічна секції Наукового Товариства у Київі увійшли до складу І Відділу Всеукраїнської Академії Наук. Тудп перейшов і археольоґічно-мистецький музей Наук. Товариства.

Спис рефератів Історич.-фільольоґ. Відділу з рр. 1921—1929 з'явиться в VI т. „Записок". Деякі реферати вже надруковані в часопису Академії „Україна".

В працях секції зачеплена була багата старовина м. Київа та його околиць. Намічено ряд питань з історичної топоґрафії Київа, його історії археольоґічної та мистецької; ці питання мали скласти низку рефератів, обєднаних спільною темою. Одно засідання було зроблено спільно з „Софійською Комісією" та присвячено новим дослідам Київської Софії (2/X — 1921 р. у фізичній авдиторії б. Університету, з дієпозитивами проєкційного ліхтаря).

З весною 1924 р. з приїздом до Київа проф. М. Грушевського намічено плян дослідів з історії України (також і мистецтва) по окремих районах (Правобережжя, Лівобережжя, Степова Україна, Поділля, Західня Україна і т. д.).

Має відновитися видання »Збірників Наукового Товариства« зі спеціяльними статями з археольоґії, історії мистецтва та ин.

У виданих досі книжках »України« уміщені слідуючі розвідки по історії українського мистецтва: (1924 р. чч. 1—4): Микола Макаренко: »Найдавнійша стінопис княжої України« (з храму Спаса в Чернигові); »Запорозькі клейноти в Ермітажі« (опис 14 запорозьких корогов); Данило Щербаківський: »Ґотичні мотиви в українському золотарництві«; (1925 р. чч. 1—2): Василь Щавинський: »Шевченко як маляр«; акад. Олексій Новицький: »Шевченко та Рембрандт« і »До портрета Шевченка, опублікованого В. О. Щавинським«; акад. Микола Біляшевський: »Два портрети роботи Шевченка«.

ХАРКІВ.

При Науково-дослідчій Катедрі Харківського Інституту Народньої Освіти історії українського мистецтва присвячує свою діяльність проф. С. Таранушенко і аспіранти Берченкова і Степанова. С. Таранушенко написав велику розвідку „Памятки мистецтва старої Слобожанщини" і приготовлює до друку „Матеріяли до історії українського мистецтва". По археольоґії працює проф. Олександер Федоровський. Він опублікував праці (рос. мовою): „Археология Слободской Украины" й „До справи складання археольоґічної мапи України".

КАМЯНЕЦЬ ПОДІЛЬСЬКИЙ.

При Камянець-Подільській Науково-дослідчій Катедрі Інституту Народньої Освіти аспірант Гаґенмейстер виготовив до друку слід. праці: 1) »Подільський гончар Бацуца«; 2) »Трипільська кераміка на Поділлю«; 3) »Подільське народне мистецтво«; 4) »Розмальовання хат на Поділлю«.

Науковий співробітник катедри проф. Є. Сіцінський прочитав кілька рефератів зі своїх »Начерків по історії Поділля«, де значна частина присвячена памятникам мистецтва та старовини. Цю працю має видрукувати з ілюстраціями Винницька філія Всенародньої Бібліотеки Укр. Академії Наук.

ЛЕНІНҐРАД.

Товариство дослідників української історії, письменства і мови

(1923—1924 рр.).

Член Товариства В. Щавинський студіює малярські праці Т. Шевченка на ґрунті історії мистецтва і розроблює питання про історію фарб, що їх уживано в українському мистецтві. Свої праці у цьому напрямку зреферував у 1923 р. у Російськ. Академії Матеріяльної Культури у Ленінґраді. Він же прочитав у 1923 р. реферат в „Товаристві дослідників" у Ленінґраді на тему: „Український вплив у технічних малярських підручниках („подлинникахъ") північної Росії XVI—XVII ст.", а в 1924 р.: »Т. Г. Шевченко і Рембрандт«. Крім того в 1923—1924 рр. прочитані в Товаристві сл. реферати: Б. Богаєвський: „Сучасний стан питання про Трипільську культуру (Ukrainische Kultur)" і „Памятки Трипільської культури в Музеях України"; Д. Гордієва: »Новые труды проф. Таранушенка по истории украинского искусства«; П. Потоцький: »Історична вага альбому літоґрафій української старовини худ. Сластіона« і »Значіння праць Д. О. Ровинського для історії українського мистецтва«.

ПРАҐА.

Українське Історично-фільольоґічне Товариство.

Товариство, засноване 30 травня 1923 р., присвятило багато уваги рефератам з історії українського мистецтва. Досі прочитано слідуючі реферати: Д. Антонович: 1) Хто був будівничим Брацької церкви у Львові? 2) Памяти Миколи Ярошенка. 3) Про ґотицькі церкви на Україні. 4) Неопублікований портрет роботи Т. Шевченка. В. Січинський: 1) »Українська хата в околицях Львова«. 2) »Велика Лаврська церква по ґравюрах XVII—XVIII ст.« 3) »Бойківський тип церков на Карпатах«. Л. Чикаленко: 1) »Техніка орнаментації неолітичної кераміки північної України«. 2) »До походження ґеометричного орнаменту в неоліті«. В. Щербаківський: 1) »Мальована неолітична кераміка на Полтавщині«. 2) »До питання про походження деяких орнаментів українського іконостаса«. 3) »Українська писанка в символіці сонячного культу«. 4) »Скельний рельєф у Бушї над Дністром«.

На І-му з'їзді славянських ґеоґрафів і етноґрафів, що відбувся у Празі в днях 4—8 червня 1925 р., в підсекції пластичного мистецтва найбільше рефератів дали Українці: Д. Антонович: „Розвій форми укр. деревяної церкви"; В. Січинський: „Українське деревяне будівництво і методи його дослідження"; В. Щербаківський: »Етноґр. значіння орнаменту укр. писанок«.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА.

Українська Академія Мистецтва перейменована сов. владою на »Київський мистецький Інститут«. Між тим Петербурська академія мистецтва, що була один час »перетворена« на »Свободную мастерскую«, з початком 1921 р. знова відзискала стару назву Академії і внутрішню (довоєнну!) орґанізацію. Т. ч. повернулися старі дореволюційні часи, коли на цілу Російську Імперію є лише одна »Всероссійская Академія Художествъ«.

»Київський мистецький інститут« поділяється на 3 відділи: архитектурний, створений з окремого Архитектурного Інституту, малярсько-скульптурний і поліґрафічний. Час навчання в Інституті трівае 4 роки.

Український Архитектурний Інститут у Київі. Заснован в літі 1918 р. у Київі „Українське Товариство Архитектів" з перших же днів своєї діяльности вживало заходів до заснования у Київі української вищої архитектурної школи. Вже в 1919 р. вдалося здобути від влади потрібні дозволи і орґанізувати »Український архитектурний Інститут«, програма котрого наближалася до подібних Архитектурних шкіл Німеччини (Карльсруґе), Бельґії (Ґент), Інституту Цивільних Інженірів в Петербурзі та ин. Першим Директором Інституту вибрано архитекта Д. Дяченка. В рр. 1919—1922 Інститут, не дивлячись на усі перешкоди і матеріяльні трудноші, розвивався дуже успішно. Особливу увагу звернено на студіювання українського архитектурного стилю і дослідження українських архитектурних памятників. Студенти Інституту під проводом професорів поробили обміри, зарисували визначнійші памятки Київа (м. ін. і Софійську катедру). Інститут містився в будинках Софійської катедри. 1922 році звільнено архит. Д. Дяченка, а за ним пішли з Інституту инші визначнійші професорські сили. Директором Інституту призначено п. Драгоманова — особу, що не тільки не має нічого спільного з архитектурою, але взагалі з мистецтвом. Але і цей директор пізніше не „заслужив" довіря у влади (за статью про »Робітничі міста — сади«) і вкінці Архитектурний Інститут »приєднано« до »Київського Мистецького Інституту« на правах окремого відділу.

Вищі Археольоґічні Курси у Київі. При Всеукраїнському Археольоґічному Комітеті Всеукр. Академії Наук відкриваються Вищі Археольоґічні курси для підготовки кваліфікованих робітників в галузі археольоґії, етнольоґії та музейної справи. Курси матимуть археольоґічний та етнольоґічний відділи. Термін навчання — трьохрічний, для тих, що закінчили вищу школу — двохрічний, з обовязковим однорічним практичним (музейним) стажем.

Мистецько-промислові школи. На Україні істнують слід. мистецько-промислові школи: Миргородський художньо-керамічний технікум, Миргородська художньо-промислова професійна школа, Межигірська художньо-індустріяльна проф. школа і Камянець-Подільська художньо-промислова школа. Згідно з офіціяльними повідомленнями (»Нар. освіта«) та ин. звістками, найкраще поставлена і найбільш успішно веде свою працю мистецько-промислова школа у Камянці-Подільському. Школа має три відділи: керамічний, ткацький і поліґрафічний. Навчання ведеться на тлі місцевого мистецтва: студіюється і розроблюється місцевий (подільський) народній орнамент і т. ин. Як вказують офіціяльні повідомлення, школа немає жадної державної матеріяльної допомоги; утримувалася місцевими коштами чи властиво без жадних коштів, так що професорський склад вів працю переважно безплатно — в холоді і голоді. Школу веде арт.-маляр Ґаґенмейстер.

Українська Студія пластичного мистецтва в Празі (Národní třída 25). Орґанізована по типу вищої мистецької школи, Українська Студія в Празі істнує з осени 1923 р., поділена на 4 відділи: малярський (керують С. Мако і Ів. Кулець), різьба (К. Стахівський), архитектура (арх. С. Тимошенко), ґрафіка (Ів. Мозалевський). Теоретичні виклади відбуваються зі слід. дісциплін: історія мистецтва (проф. Д. Антонович), клясична археольоґія (проф. С. Слюсаренко), естетика (др. Мірчук), пластична анатомія (др. С. Літов), перспектива (проф. В. Січинський). Директором Студії є проф. Д. Антонович, секретарем П. Омельченко, економічним референтом І. Паливода. В початку 1924—1925 року записалося на Студію понад 50 осіб. Значну кількість слухачів, крім Українців, складають Чехи. Є також Росіяне, Вірмени, Білоруси і Серби. В днях 26 вересня — 16 листопада відбулася Виставка праць професорів студії (Ів. Кулець, С. Мако, І. Мозалевський, К. Стахівський, С. Тимошенко). Весною с. р. має відбутися виставка праць студентів Студії. Досі навчання в Студії провадилося безплатно. Одначе студія весь час перебувала у фінансовій скруті, так що професори студії викладали безплатно.

Рецензії і замітки про Виставку студії: „Narodni Listy", Praha 30. X/1924; Štěpán Jež — „Československa Republika, č. 307, Praha 1924; „Prager Presse", Praha 1924; В. Каміненко: »Діло«, Львів, № 245, 1924: Др. В. Залозецький: »Літ.-Наук. Вістник«, Львів, 2. XII, 1924; „Český Svět" (репродукції); „Dilo", Praha, č... 1925; Д. Антонович: »Сучасне українське мистецтво«, Прага, Вип. I, 1925; »Новий час«, ілюстров. додаток, ч. 1, Львів 1925 (репродукції).

Українське Товариство пластичного мистецтва в Празі. Товариство, зорганізоване в осени 1923 р., всю увагу звернуло на заснування Української студії пластичного мистецтва, пізніще цілковито влилося у названу Студію.

В Камянець-Подільському б. Українському Університеті (тепер »Інститут Народньої Освіти«) після звільнення проф. Є. Сіцінського, що викладав археольоґію та історію мистецтва, ця дісціпліна взагалі не викладається. В »ІНО« ведеться навчання лише... малюванню.

В **Українському Вільному Університеті в Празі** катедру мистецтва займає проф. Д. Антонович, котрий читає історію всесвітнього й українського мистецтва. Деякі відділи історії мистецтва викладає також доцент др. В. Залозецький.

В **Українському Педаґоґічному Інституті ім. Мих. Драгоманова** історію мистецтва читає лектор В. Січинський. Виклади з історії українського мистецтва відбуваються з демонстрацією світляних образів (проекційним ліхтарем), для чого виготовлено спеціяльну серію діапозитивів.

МИСТЕЦЬКІ ТОВАРИСТВА Й ВИСТАВКИ.

Гурток діячів українського пластичного мистецтва у Львові (ДУМ). Гурток, заснований в осени 1921 р., обеднав не тільки більшість мистців (артистів-малярів, ґрафіків, різьбарів, архитектів), що перебувають у Львові, але також поза Львовом і за кордоном. Крім товариських сходин, рефератів та ин. Товариство відограло значну ролю в українському культурному життю Галичини і спеціяльно в мистецькому життю (література, театр, музика). В 1923 р. виходили літоґрафовані бюлетени гуртка. Головою гуртка весь час був проф. П. Холодний, заступниками арх. А. Лушпинський, арх. С. Тимошенко, М. Голубець; секретарями: М. Голубець, В. Січинський, П. Ковжун. Гурток улаштував три »Виставки українського мистецтва« (малярство, архитектура, різьба, ґрафіка): I — в червню 1922 р.; II — май 1923: III — листопад 1924.

Рецензії на Виставки: Перша: »Громадський Вістник«, 8. VI, 1922, Львів; М. Голубець: »Громад. Вістник«, 18—29/VI, Львів, 1922; М. Б.: »Земля і Воля« Львів. 18/VI. 1922; »Slowo Polske«, Львів, 19/VI, 1922; Homo: »Літер.-Наук. Вістник«, кн. IV, Львів, 1922; Е. Г.: »Нова Україна«, Прага, ч. 8—9, 1922. На другу Виставку: »Жизнь«, Львів, 15, V. 1923; Др. Ю. М.: »Діло«, Львів, 27. V, 1923; М. Голубець: »Літ.-Наук. Вістник«, Львів, кн. VI. 1923; »Нова культура«, Львів, черв.-лит. 1923. На третю Виставку: М. Голубець: »Діло«, Львів, ч. 249, 1924; Artur Lauterbach: »Chwila«, Львів, № 2044, 1924; М. Вороний: »Золотий Гомін«, Львів, ч. 1—2, 1925; Ю. О.: »Українська Рада«, Львів, ч. 3—4, 1925. »Новий Час«, ілюстр. додаток, Львів, ч. 1, 1925.

Виставка українського портрета в Київі. Державний історичний музей ім. Шевченка у Київі улаштував виставку українського портрета, що складався з 259 портретів XVII—XX ст. українських артистів-малярів зі всіх українських земель, і портретів українських діячів намальованих чужинцями. Велика частина виставки була присвячена портретам козацької старшини XVIII ст. Між експонатами звертала на себе увагу колекція 24-х портретів кисти Шевченка.

В початку 1924 р. відбулася у **Київі „Кустарна Виставка“**, в якій брали участь: Інститут мистецтв, Художньо-керамічний Межигірський Технікум, культур. ліга, монетна майстерня м. о. »Березіль«, Студія Прахових, »Художньо-промисловий колектив«, майстерня Бойчука, Кричевського, та поодинокі кустарі, як С. Жук та ин.

Виставка української сучасної книжньої ґрафіки в Празі. З нагоди 350-річного ювілею української книжки (1574—1924) Український Громадський Видавничий Фонд улаштував у Празі Виставку українських друків і української сучасної книжньої ґрафіки в днях 10—27 квітня мин. р., на якій були представлені праці укр. ґрафіків з Вел. України, Галичини і закордону в кількости коло 30-ти осіб.

Рецензії: „Narodni Osvobodzeni“, 8. 12. IV, 1924, Praha; Flor. Zapletal: „Ceskoslovenska Republika“, č. 99 і 105, Praha, 1924; J. Azovskyj: „Trybuna“, Praha, 12. IV, 1924; „Pravo Lidu“, Praha, ч. 89, 1924; „Narodna Politika“, Praha, č. 106; „Prager Presse“, ч. 102[1]). »Послѣднія Новости«, Париж, 17. IV, 1924. Звіти: »Бюлетень ч. 7 Українського Гром. Видавн. Фонду«, Прага, 5 травня 1924; »Три роки праці Укр. Громад. Комітету« в Ч. С. Р. Прага 1924, ст. 87—94.

На **„Всесоюзній сільсько-господарській та кустарно-промисловій Виставці“ у Москві** в 1923 р. був також український відділ з »гуцульським кутком«. Останні експонати з приватної збірки арт.-мал. В. Розвадовського.

Словацьке деревяне будівництво. В днях 15 березня до 15 квітня с. р. відбулася у Празі, в одній зі саль Хліборобського музею, невеличка виставка фотоґрафій, рисунків і обмірів деревяних костелів на Словаччині. Усі експонати з Братиславського архиву »Державного реферату для охорони памяток старовини на Словаччині«.

Значну частину експонатів складали фотоґрафії і рисунки греко-католицьких церков з тих пословачених місцевостей українського населения, що входять тепер у склад Словаччини. Були також церкви з Закарпатської України (Ужок). Переважна більшість сих церков є типу дуже близького до бойківських українських церков (з північного і південного боку Карпат) з пірамідальним, многоярусним накриттям (Bodouřaly, Zboj, Novočedlica, Ruský Potok, Priké, Roztoka, Dolhoua, Krejovice, Cierné, Jedlinka, Saryš, Kružlová, Bodru-

[1]) „Vera i kon“, Praha, č. 6—7. 1924.

žaly, Korejovice), причім передна вежа (над »бабником«) в цих »словацьких« церквах здебільшого вища від двох инших веж, а всі вони закінчуються бароковою маківкою. Инший тип церков, представлених на Виставці, наближається до лемківських церков у Галичині, які в свою чергу походять від бойківського типу, але зі значно розвиненими бароковими банями на кожній вежі (на виставці в слід. місцевостях: Niklová, Kvažlova, Mirov, Nižny Orlik, Rovné, Mirošov, Strop. Polanka, Hutky, Mirola).

Крім цих церков і католицьких костелів на виставці були фотографії і рисунки евангелицьких церков.

Обміри і рисунки по обмірах подані лише двох церков: Niklová і Nižny Orlik.

З двох схематичних мап Словаччини, що були на виставці, довідуемося, що Братиславський реферат для охорони памяток старовини зробив кілька екскурсій протягом 1920—1925 р. по Словаччині з метою дослідження старовини і дає матеріяльну допомогу для підтримання і репарації важливійших памяток, і в першій мірі деревяних церков.

B. C.

VARIA.

Французькі дослідники про українську стародавню архитектуру. З нагоди видання спеціяльного числа „Umění Slovanů“ в мовах чеській і французській, присвяченого українській архитектурі, визначні бельґійські архитекти в приватних листах до одного українського архитекта висловили слідуючі думки:

Знаний брюсельський архитект Dhuieque, бувш. голова бельґійського Товариства архитектів, м. ін. пише: »Деякі з сих деревяних конструкцій (в українській архитектурі) з високими дахами мають справді великий »алюр«.

»Я справді з дивом знайшов у них форми, що здибаються в тих самих пропорціях у фляндській архитектурі XVII ст. Чи то простий випадок чи наслідок спільного східнього впливу: от що булоб цікаво висвітлити«.

Другий молодий дослідник архитектури Dегèe говорить: »В мурованій українській архитектурі є певна велич, рівно як в деяких фрагментах сильний декоративний змисл. Але я його вважаю найбільш характерним, найбільш оригінальним, найчистійшим і найздоровійшим у своїм виявленню — се в зразках деревяної архитектури, як от церква в с. Цішки, Ботелка Вижня (Галичина), Яришеві. Сутківцях (на Поділлю) і подібні. В них є чудесне почуття монументальности, подвоене власним характером, який мені здається цілком означеним сими зразками«.

Нарешті професор Ecole du Génie Civil (Інститут Цивільних Інженірів) у Ґенті (Gand) — Cloquet пише: »Для мене се справжне відкриття. Яка інтенсивна цивілізація і який постійний обмін думок з Заходом і вами (Українцями) мав місце в XIII—XIX століттях! Се неімовірне (незвичайне)! І яку естетичну катастрофу спричинили рококко і німецьке барокко! Численні церкви, як от Овруцька, св. Софія, рівно як Чернигівські, мене не дивують. Се цілком природно їх бачити у вас. Але яке відкриття (я повторяюсь, бо нема иншого слова) Брацька церква у Львові, Сутківці, Рогатин і т. д... Ваша посилка мене і поцікавила і повчила. Додаю, що сей випадок мені дав пояснення, віддавна шукане, певного цівільного, скорше свіцького характеру, що після мене мають всі славянські церкви«.

Думки і висновки бельґійських авторитетів цікаві для нас, Українців, яко безсторонній погляд чужинців на українське мистецтво, про яке, на жаль, за кордоном знають дуже мало, а тому не рідко не визнають. Цей стан буде тривати доти, доки ми не будемо мати власних добре виданих поважних праць з історії українського мистецтва на українській та ин. европейських мовах.

БІБЛІОҐРАФІЯ.

ДВІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

Написав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

М. Голубець: **Начерк історії українського мистецтва.** Перша частина. Накладом фонду »Учітеся, брати мої«! ч. 4. Львів, 1922. Ст. 262, 16°; *Д. Антонович:* **Скорочений курс історії українського мистецтва.** Видання Українського Університету в Празі. [Літоґраф.] Прага, 1923. Ст. (1) + 340. 4°.

Болюче відчувався досі брак підручника історії українського мистецтва. Тому треба витати кожду пробу в сім напрямі.

Та передовсім принципіяльне питання: чи можливий уже взагалі науковий підручник, що подававби історичну синтезу мистецьких проблемів нашої території? Хто обзнайомлений зі станом дослідів історії мистецтва на наших землях, той прийде скоро до переконання, що справа наукового підручника історії українського мистецтва

стрічає великі перешкоди через брак ряду основних наукових дослідів на тім полі.[1]) Се утруднює й ускладнює такого рода підручник.

Але всеж таки і серед тих обставин від підручника історії українського мистецтва можна вимагати: 1) Опанування наукової літератури і подання дотеперішніх дослідів та наукових праць, що відносяться до нашої території; 2) Їх критичної аналізи: 3) Зіставлення найважнійших памятників мистецтва наших земель з узглядненням: а) їх відношення до памятників, що находяться поза нашою територією (філіяція, впливи), б) їх відношення між собою (взаїмні впливи, школи, відношення провінції до метрополії); 4) Синтетичного зіставлення творчо-мистецьких сил, які діяли на наших землях в своїм історичнім чергуванню (творчий процес стилів — се питання є ограничене до певної міри якраз браком наукового оброблення цілого матеріялу).

Чи вище наведені підручники відповідають тим вимогам?

П. М. Голубець подає в Історії українського мистецтва літературу. Річ дуже корисна і потрібна. Але література ся не вичерпується тими кількома загальними працями, що їх подав автор. В підручнику візантійського мистецтва Вульфа, ба навіть у Вермана, найдемо їх більше.[2])

Нема також критичного розбору літератури (головно польської і російської). Автор повторює те, що ся література подає. Чи не ліпше булоб замість довгих естетичних виводів (1—14), посвятити один розділ критичному розборови літератури?

Не легко погодитися також з поділом і розділом матеріялу. Нпр.: »Мистецтво держави Володимира і Ярослава«. Чому не ужити тут прийнятого поділу: »Середньовічний період«, з підчеркненням візантійських впливів? Територіяльно можна розділити: Великоукраїнські території і галицько-волинські. Але вже недопустимий є заголовок: »В наймах у сусідів«. Можна сей період схарактеризовати ослабленням мистецької творчости — хоч і се не відповідає, як слід, історичній сути. Чому якраз тоді маємо перед очима експанзію староукраїнського малярства аж по Краків? Чи не є се доказом життевої сили жерел сього мистецтва, якого традицій не перервали навіть політичні катастрофи? Той сам дисонанс є в останніх розділах. Ренесанс, а по нім — галицьке малярство XVI—XVII стол. Тут повинна бути одноцільність поділу. Пречінь стиль є критерієм, яким в такого рода підручнику відріжнюється періоди від себе. Чому не прийняти поділу на ренесанс і барок з узглядненням сих льокальних відмін обох стилів?

Переходимо до 3-тьої точки нашої програми. Де є наведені візантійські прототипи наших київських або чернигівських церков, наших мініятур, наших виробів мистецького промислу? А пречінь говориться зовсім слушно про спільний візантійський вплив. Булоби також дуже бажаним подати взаємовідносини хочби малярських галицьких шкіл і їх іконостасних архітворів.

В наслідок нерівного і невичерпуючого уґрупования матеріялу синтеза не вийшла, як слід. Наведу один примір. Автор не застановляється над тим, чому власне на західних українських землях прийнявся так глибоко ренесанс. Се лежить в старих архітектурах візантійських традиціях. Ренесанс приніс копулову будівлю (Kuppelbau), а саме копулова будівля є фундаментальним елементом візантійського стилю. З тої споріднености випливає се глибоке вкорінення ренесансу — а опісля і бароку — на наших землях; ґотик був тільки епізодом без значіння.

Також брак тяглости в розвою українського мистецтва. Се важнійше в такім короткім нарисі, — ніж маса імен і дат, які без духово-історичного підкладу є тільки порожнім звуком.

Богато обширнійший є нарис проф. Д. Антоновича. Література, на жаль, не подана. Нарис ріжниться від нарису п. М. Голубця пробою інтензивнійшої синтези. З неї випливає поділ, який в основі має критерій стилю. Се безперечно одинокий раціональний спосіб поділу такого підручника. Але не можна погодитися з вихідними точками поділу в автора.

Уже само твердження, що »до українського мистецтва зачисляємо всі твори мистецтва, які повстали на території України, або походять від Українців поза Україною«, викликує ряд суперечностий і непорозумінь. Так само, як твори Вайта Штоса в Польщі, Альбрехта Дірера в Італії[1]), Скамоцці в Німеччині не можна ніяк уважати творами польськими, німецькими чи італійськими, так само і ряд памятників на Україні не можна уважати витвором українського мистецтва (пр. ґотика). Територіяльно-топоґрафічний поділ є конечний — але треба розріжнити льокально-традиційні мистецькі творчі сили від чужих напливових. Щойно разом ті дві течії дають повний образ мистецьких проблемів на території України. На тім основнім питанню повинна бути побудована істо-

[1]) Те саме відноситься і до історії російського мистецтва. Се, що на Заході уже давно зроблено, а іменно: топографічне, монографічне і біографічне оброблення матеріялу, — тут щойно починається. Тому такі проби випадають все дуже проблематично. Видно се нпр. на підручнику історії російського мистецтва І. Грабара, в який увійшли також наші землі. Не зважаючи на богацтво матеріялу, йому бракує наукового угрунтования. Те саме видно з синтетичного нарису F. Hallé: Alt-Russische Kunst (Vrlg. Wasmuht: Orbis pictus 2). Одначе сього роду синтетичні нариси всеж таки виглядають ліпше, бо мають інформативне значіння. Мій погляд на сі питання зводиться до слідуючого: 1) Фахові дослідники історії мистецтва мусять оброблювати науково сирий матеріял і розвязувати науково поодинокі проблеми, звязані з тим матеріялом; 2) Що йно на основі так оброблених поодиноких питань можуть доходити до синтетичних праць. В противному разі синтетична праця буде зовсім фраґментаричним експериментом.

[2]) Автор не згадує нпр. таких знаних праць, як Minns-a, Ebert-a, Strzygowsk-ого, Ростовцева та величезної літератури про візантийське питання.

[1]) Класичним приміром такого націоналізованння є книжка L. Stasiaka, Polska plastyka średniowieczna. Вайт Штос є Поляком, Альбрехт Дірер є германізованим Мадяром.

рія мистецтва на українській території. Але також кождий вплив не є чимсь припадковим. Він або асимілюється — на скільки льокальні мистецькі традиції є сильнійші — або сам асимілює територіяльний стиль.[1]) Се треба узглядніти, бо якраз від сього питання залежить ясне зясовання ґенистенції льокальних проявів мистецтва на Україні.

Автор в поділі старається доказати, що перебіг розвою стилів на Україні біжить паралельно з розвоєм в Західній Европі. Але се історично не вірно. Східна Европа, до якої без сумніву належить і Україна, має зовсім відмінний перебіг мистецьких проявів. Тут не іде по собі: романський, ґотицький і ренесансовий стиль. Тут маємо незвичайно інтензивний візантійський період, за те брак романського і ґотицького.[2]) І тільки тоді зрозуміємо, чому у нас нема властивого романського і ґотицького стилю та чому вплив сих стилів ограничується до малозначних »membra disiecta".[3]) Староруський візантійський стиль так був вкорінений, що стилево йому противні і чужі стилі, як пр. романський і ґотицький, не могли його виперти. Зближення до західної Европи наступає щойно в ренесансі і в бароку.[4]) З вище наведених причин не можна прияти поділу автора, який дає нам не дійсний, штучно сконструований образ перебігу мистецьких проявів на українській терпторії. Також не можна прияти терміну: романсько-візантійський. Один виключає другий. Чи маємо в XI стол. в Київі або Чернигові хоч одну будівлю, яка приблизно нагадувалаб романські заложення у Франції, Італії або Німеччині? Нинішний стан науки основно розріжнює візантійську будівлю від романської. В наслідок сеї конструкції один з найважнійших періодів нашого мистецтва: візантійський сходить в автора на другий плян.[5])

Ще кілька заміток.

На ст. 14—16 автор згадує про скитські находки, одначе так побіжно, якби сей незвичайно інтересний процес переміни грецьких мистецьких форм Скитами взагалі на нашій території не відбувся. Чому не узгляднено анальоґічного процесу т. з. мандрівки народів? Чому не згадано ряд визначних памяток тої доби і не переведено стилістичної аналізи? Чому не використано творів Ріґля, Стржиґовського, Мінса, Еберта, Гампеля і др?

На ст. 19 автор згадує, що в X стол. в часі, коли в Европі всюди наступив розцвіт феодалізму і лицарства, можемо обсервувати перехід візантійського стилю до візантійсько-романського. Поминаючи те, що в X. стол. про розцвіт феодалізму і лицарства не можна говорити, то такого процесу на цілій території Европи не подибуємо. Найгорячійші прихильники візантійського стилю ніколи і ніде не висказували такої гіпотези. Навіть стара французька археольоґічна никола не йшла так далеко (Verneihl). Основне, науково уґрунтоване оброблення европейської архитектури завдячуємо п. Dehio — Petzod, що до нині є основою всіх праць на тім полі (пор. їхню Baukunst des Abendlandes, також величезна література); також Birnbaum: Ravenska architektura, Praha, 1916 і Riegl: Spätrömische Kunstindustrie (розділ про архитектуру).

На ст. 30 автор згадує, »що архитектура XIII. стол. на Україні є наскрізь романська.« Зовсім противне виказав др. Й. Пеленський, а саме що архитектура галицької Руси XII—XIII. ст. була візантійська (пор. його Halicz w dziejach sztuki średnowiecznej, Kraków, 1914, ст. 25, 4, 10, 11.). Всагалі на цілій українській території чисто-романських будівель (церков) в XII. стол., ані перед тим, не стрічаємо.

На ст. 34: »Чотирокутна вежа коло Холма нагадує рівночасні вежі околиці Риму«. Такі вежі має ціла північна Европа, пор. Piper, Burkenkunde.

На ст. 53: Оборонну церкву в Сутківцях автор уважає за ґотицьку будівлю. Її повстання є оспорюване. Своєю формою (триконховою) вона не може належати до ґотицької доби. Ми маємо ряд таких заложень на Буковині (пор. Podlacha, Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny) і на Атоci (Brockhaus, Die Athosklöster).

На ст. 55: Квадратове заложення Богоявленської церкви в Острозі автор уважає за ґотицький провінціялізм. Якраз на тій церкві бачимо, що візантійське центральне заложення з трьома апсидами ґотицький стиль не міг у нічому змінити. Церква ся є живим приміром традиційної сили візантійського стилю на Україні (пор. Luszkiewicz: Sprawozdania dla badania hist. sztuki w Polsce, III.).

На ст. 56: „Ґотика на Україні є споріднена з італійською, бо лишає стіни і покриває їх фресками«. В такім разі всі провінціяльні ґотицькі костели північної Европи, покриті фресками, мусілиби стояти під впливом Італії. Також не можна говорити про упадок фрескового малярства на півночи, як думає автор.

---

[1]) Пор. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, ст. 75; Prof. M. Dvořak, Einige dringende Forderungen zum kunstgeschichtlichen Unterricht. Geisteswissenschaften.

[2]) Як анальогії можна навести мистецтво болгарське або сербське з дещо відміним льокальним забарвленням. Але основа і тут візантійська — пор.: Filov, Altbulgaritsche Kunst, Berlin, 1919; G. Millet, Ancien l'Art serbe: Les'eglises.

[3]) Коли стрічаємо тут і там сліди ґотицьких впливів (головно на західно-українських землях), то вони не творять тут жадної єдности стилю. Се є периферичні явища західно-европейського ґотицького впливу без жадних наслідків для будучого розвою мистецтва на Україні.

[4]) Романський і ґотицький стиль, які є витвором західно-европейського духа, є так само відмінні від візантійського стилю, як цілий історичний розвій західної і східної Европи. В архитектурі ся ріжниця дається легко звести до: панування базиліки на Заході, центральної будівлі — на Сході Европи. Ясне, що крім усіх инших відмін ся основна є причиною, чому центральний візантійський архитектурний стиль не міг стояти під впливом ґотицького базилікального. Про причини зближення ренесансу і барока до українських візантійських архитектурних традицій була мова вище.

[5]) Про се істнує обширна література: пор. Millet, L'ecole grecque dans l'architecture byzantine. Paris. 1916; Айналова, ювилейне видання на честь св. Володимира, 1917; O. Wulff, Byzantinische Kunst. B. II. Handbuch der Kunstwissenschaft; Strzygowski, Baukunst der Armenier und Europa. B. I. і II.

На ст. 70: »Мініятури з життя Бориса і Гліба є ґотицькі". Праця Айналова про сей незвичайно важний памятник переконує нас про щось зовсім противне.

На ст. 67: Фрески каплиці св. Хреста (не Ягайлонської, як помилково називає автор) також є ґотицькі і в них уже слідний перехід до ренесансу. Їх візантійсько-руського характеру дотепер ніхто не заперечував і не оспорював (пор. Riegl в Mitteil. der Zentralkom.)

Про бароковий період довідуємося тільки, що він відповідав добі церковної реакції, єзуїтизму й абсолютної монархії (стр. 103). Склін ясних форм репесансу до мальовничости, до максимальних напружень, витворив ефемерні нельоґічні барокові форми«. Нинішня література вже від часів Буркгарда зовсім освободилася в оцінці »бароко-вого стилю« від класичної естетики, пор. Riegl: Entstehung der Barockunst і Giov. Lorenzo Bernini, Wien 1912. Ґеніяльна аналіза Ріґля виказала, що барокові форми не є »нельоґічні", а що якраз мистецьке хотіння бароку полягає в ірраціоналізмі і екстремнім субєктивізмі, який не можна оцінювати мірою класицизму (ренесансу).

Ст. 239: В мистецтві Корреджа добачує автор сексуальну фрівольність (lascivité). Навпаки — Корреджо є змисловий, але ніколи не сексуально-фрівольний; сеж мистецтво протиреформації (пор. Riegl: Entstehung d. Barockunst).

Перші проби рідко є без похибок, тому не дивно, що й обі обговорені мною праці не є від них вільні. Звернути на них увагу вважав я вказаним з огляду на майбутню працю в даному напрямі.

ОЦІНКИ Й ЗВІТИ.

Д. Антонович. **Українське Мистецтво.** (Конспективний, історичний нарис). Прага-Берлін 1923. Видавництво: „Нова Україна". Ст. 11, 8°.

Свого рода проспектом обширнійшої, синтектичної праці Д. Антоновича по історії українського мистецтва є повище зацитований нарис, зладжений в грудні 1920 р. Не вважаючи на поширене зацікавлення українським мистецтвом не тільки з боку дослідників але й публики, історія українського мистецтва довго ще носитиме характер молодої дисципліни, при чому чим раз частінці спроби синтетичного охоплення її цілости довго ще виявлятимуть елястичність перших спроб не тільки під оглядом методи, підходу, але й самого матеріялу. Довго ще останеться актуальним і дефінітивно не вирішеним питання: що таке українське мистецтво? Де воно і з чого починається, якими шляхами проходить його розвиток, скільки в ньому свого-самобутнього, а скільки нанесеного постороннїми впливами сусідніх культур, що в ньому суто-істотне, характеристичне, а що припадково й неорґанічно засвоєне, в котрій із галузий мистецтва виявив себе ґеній українського народу найповніще, які памятники мистецтва можна назвати українськими, а які висовуються поза межі подібної дефініції і т. д. — мало не в безконечність. Бо, повторюю ще раз з притиском, історія українського мистецтва це зовсім молода дисципліна, від якої спроб і шукань віє нераз свіжим подихом безпосередности, запалу, енерґією відкривців нових, невідомих світів, а деколи безвиглядним аматорством й ділетантизмом. Наскільки одначе тяжким і нерідко невдячним приходиться це „відкривання нових світів", про це мігби сказати кожен з тих поважних дослідників, що ледви не кривавим потом і трудом пробивають шлях синтезі українського мистецтва крізь ліс труднощів і дряговиння більш скомпромітованого аніж прослідженого досьогочасними „Колюмбами" матеріялу. Тому річю не тільки публики але й тих, що в парі з иншими працюють на незораному полі історії українського мистецтва, є віднестися до зусиль і спроб своїх товаришів з пієтизмом, на який вони, серед даних умов, у повні заслуґують.

Нарис Д. Антоновича коротенький, але в ньому охоплено прозорими, стеноґрафічними штрихами все українське мистецтво, якого більш вичерпуючою інтерпретацією є „Скорочений Курс" тогож автора, що появився в літоґрафованому виданню 1923 р. (ст. 340, 4°). В ньому теж спрецизовані усі прикмети і, неодмінні в імпрезі того рода, промахи методу та підходу. На останні хотівби я звернути увагу тим більше, що на загал вважаю працю й зусилля Д. Антоновича в високій мірі корисними й цінними для української культури. Думаю впрочім, що більшість з моїх закидів надається до дискусії, якої результатом буде більш певний й уґрунтований розвиток історії українського мистецтва в майбутньому.

Д. Антонович в усіх своїх історико мистецьких студіях та працях являється визнавцем, по мойому, дуже хиткої й апріорної тези, яка вважає Україну з усім її культурним дорібком — безпосередною експозитурою західньої Европи, через що він вважає методи, випроблені на заході Европи, вповні вистарчаючими в приміненню до памятників українського мистецтва. Західньо-европейські мистецькі стилі та розвоєві етапи перекладає Д. Антонович на українське до того, що нерідко примушений наломлювати дотичний матеріял до раз обраного методу тоді, коли єдино доцільним методом досліду здається мені цей, який випливає з істоти й характеру матеріялу, а не навпаки. Скільки з цього рода трактування питання випливає непорозумінь та перепон для дальшого розвитку дослідів, переконуємося на кождому кроці.

В супереч результатам досьогочасних дослідів, Д. Антонович придає напр. непомірну вагу ґотицизмови та його „буйному" розвиткови та глибокому закоріненню в українському мистецтві. Памятниками українського „ґотицизму" здаються Д. Антоновичеви, поруч Богоявленської церкви в Острозі (заложення її — візантійське), церква в Сутківцях на Поділю, Петра й Павла в Київі

та найстарші церкви Львова (усього один костел — катедра) і синаґоґа тамже (синаґоґа „Золотої Рози“ у Львові — ренесансова з слабим відгомоном ґотицизму в детайлях); „ґотицькими усі мальовила й поліхроми“ українського походження XIV—XV віку. З так наломаного під апріорну тезу матеріялу зроджується в Д. Антоновича висказ того рода, що „традиції ґотицького будівництва закріпились в українському будівництві дуже міцно і що їх довго було знати на Україні після того, як самий ґотицький стиль давно уже був пережитий.

В момент, коли Україна, поза слабим налетом ґотицизму в детайлях будівель, не може похвалитися ні одною суто-ґотицькою будівлею (абстрагуючи від кількох псевдо-ґотицьких костелів, побудованих наплівовими Поляками, чого не можна сказати про ренесансове будівництво (ренесансова архитектура Львова і Галичини та Волині взагалі), Д. Антонович поважується на твердження, що ренесанс „не так глибоко вкорінився в українському мистецтві, як ґотика“...

В круг українських ренесансових намогильників Д. Антонович втягає в парі з намогильником К. Острожського в Київі і Лагодовського в Уневі (у автора „Угнові“) — намогильник невідомого польського гетьмана в Сяноку та Катерини Рамултової в дрогобицькій фарі. З усього українського малярства XVI в. заслуговує на увагу Д. Антоновича єдино „Благовіщення“ маляря Федушка зі Самбора, на якому бачить він вплив „фльорентійської“ школи. Поминаючи результати дотичних дослідів, Д. Антонович приписує усю ґрафіку Федорівських друків Гриньови Івановичови з Заблудова, дарма, що в кожньому із чергових видань Федорова навіть для ляїка помітні ріжниці рильця, композиції і трактування дереворитної техніки. В крузі барокового українського будівництва в „европейському змислі“ в Д. Антоновича найшлася, поруч церкви Богданової в Субогові, — церква „св. Параски“ (св. Пятниць) у Львові, дарма, що на иншому місці називає Д. А. цюж церкву... ґотицькою. Нарешті українськими артистами вважає Д. Антонович таких малярів, як Венеціянов, Крамской, Семирадський, Мункачі, Айвазовський, Куїнджі та инші.

Якби одначе не було, з повені неуґрунтованих, апріорних гіпотез, недоглядів і скоропішних узагальнень, які скорше чи пізніще буде можна справити й усунути шляхом обективної виміни думок і поглядів, всеж таки вилонюється велике синтетичне зусилля, що колись ляже в основу повної й вичерпуючої історії українського мистецтва, якої одним з чутких та свідомих своєї мети будівничих являється Д. Антонович.

Микола Голубець.

Проф. Ф. І. Шміт. **Мистецтво старої Руси-України.** Культурно-історична Бібліотека. Харків, 1919. Ст. 99. В. 8°.

Праця акад. Ф. І. Шміта заслуґує на особливу увагу. Вона переступає границі місцево-льокального характеру і старається в першій мірі дослідити основи візантійських впливів на старо-українське мистецтво. В напрямі повязання сих питань з комплексом духово-історичних предпосилок згадана праця — одна з перших сміливих проб такого підходу до сих незвичайно важних проблемів нашої історії. Автор відкидає стару іконоґрафічну методу російських і французьких візантольоґів і ставить наше питання — виходячи з стилістичної аналізи ламяток нашої старовини — на ширшу історичну базу. »Історія кождого народу відповідає його душевному складу... од нього ж залежало й наше минуле і на минуле треба оглядатися, щоб пізнати самих себе і предбачити будуччини.« В тім напрямі модерного европейського історизму йде ціла незвичайно цікава розвідка Ф. І. Шміта. В самійже історії мистецтва автор протиставить чисто механічному процесови — мистецьке хотіння.

Тим якраз витолковує собі Ф. І. Ш. ролю візантийського християнства. Він стверджує, опираючись на літописи, що до приняття візантийського християнства причинилося в перший мірі естетичне хотіння варяжської Руси-України (розд. III. стр. 10—11). Дещо тяжче погодитися з другим поглядом автора, що старинна Русь-Україна тим не вдоволилася, а взяла ще в додатку середньоазийську фантастику (стр. 13.). Се відноситься до північної Руси і до пізнійшої доби і то з певними застереженнями.[1]) Коли у нас в мистецтві є які оріентальні впливи, то вони прийшли з візантийським мистецтвом, яке мало в собі певні, особливо ісламські, елементи (орнаментика). Але також одною з важнійших причин, чому наші предки переняли візантийську культуру, було се, що римська культура, яка лягла в основу західно-европейських і північних народів, була для нас чужою — тоді як з грецькою і гелленістичною наші предки були через чорноморські кольонії давно культурно звязані. На се звернув Ф. І Ш. за малу увагу.

В деревляних церквах Карпат добачує автор найстарші типи нашого ще передвізантийського мистецтва. Мої досліди над карпатськими церквами допровадили мене до инших результатів.[2]) Для мене ціла деревляна архитектура не мислима якраз без старої візантийської архитектури (централізм, додавання поодиноких просторів в напрямі осий будівлі (axiale Raumaddition). І коли Ф. І. Шміт звертає увагу на подібність Василія Блаженного до наших деревляних церков — то хоч воно дуже далеке — дасться пояснити тільки спільним візантійським ґрунтом сих обох архитектур. Тільки що процес переміни був тут і там зовсім відмінний — через зовсім відмінні історичні обставини.

Чи візантийські впливи йшли прямо чи посередно з Візантії — се не зміняє фундаментального значіння візантийського мистецтва для України. На мою думку, до транскавказьких впливів,

[1]) В орнаментиці рукописів, але і тут є більш скандинавських впливів.

[2]) Пор: Katalog Vystavy „Život a Umění Podkarp. Rusi“. Praha 1924.

на які звертає увагу Ф. І. Ш., а які йшли через Тмуторокань на Київ (Чернигів, церква Спаса), треба ставитися дуже обережно. Система архитектури Спаса є чисто візантийська. Ми стрічаемо її і на грецьких памятниках архитектури.[1]) Коли вдійсности нема анальогій з Константинополем, то се тому, що ряд визначних памятників загинув, а далі рідко трафляється в історії мистецтва, щоби провінція вливала на метрополію. Звичайно шлях вливів є відворотний. Але сам автор признає, що транскавказький матеріял є надто мало досліджений, щоби можна робити остаточні наукові заключення.

Оден з найгарнійших розділів книжки се розділ про розпис св. Софії. Се не сухий опис. З кождої стрічки віє любов автора до сього грандіозного памятника нашої блискучої минувшини. І тут знова навертає автор на Тмуторокань, наводячи літописну звістку про »греків і обезів«. Обези, на його думку, се абхазці (стр. 47). Але, на мою думку, се другорядної ваги. Коли стиль мозаїк київської Софії є наскрізь візантийський, то байдуже, хто їх виконував. Бо по самих руках не можна заключати на провеніенцію — а тільки на основі стилю!

Незвичайно тонко і гарно є відчута формальна аналіза мозаїк св. Софії. Поодинокі святі характеризовані чисто формально-мальовничими способами. На тім, як бистроумно завважує автор, полягає ріжниця між Іваном Золотоустим, в якім є видне ломане остре провадження ліній, а Григорієм Чудотворцем, в якому віддана його характеристика в мягких круглих лініях. Гарно відчутий є стиль св. Причастія Апостолів. Се той анатуралістичний ідеально-монументальний стиль, в якім нема простору і нема зазначеного часу: він має підносити якраз людину в сферу трансцедентних ідей християнської віри.

XII розділ присвячений скульптурі. Зовсім слушною є замітка автора, що пластика є для Римлян чужа. Але про причини сього явища не зовсім погоджуюся з акад. Шмітом. Вона не була a priori чужа — а чужа через їх учителів Візантийців. Бо і у них пластика не грала такої ролі, як в античнім мистецтві. Був поширений головно плоский релієф, той же сам релієф, який стрічаемо в київській скульптурі. А причина є глибша в тім явищі. Вона звязана взагалі з т. з. оптичним старохристиянським і пізньоримським стилем[2]). А ціле візантийське мистецтво до Юстиніяна є якраз нічим иншим — тільки останньою фазою сього пізно-римського оптичного стилю.

В мозаїках Михайлівського монастиря автор констатує льокальних майстрів. Його аналіза оперта не на іконографічних даних, а на стилістичних.

В сих мозаїках добачує він новий стиль, що стоїть під впливом візантийських мініятур (розд. XIV).

В останнім розділі обговорює Ф. І. Ш. емалії мініятури й ікони.

Книжка написана легко і доступно, не губиться в непотрібних деталях а дає синтетичний погляд на наше старе мистецтво і його духовоісторичні основи. *Др. В. Залозецький.*

Красивые города и местности Востока. Том I. *Г. К. Лукомский* проф. Киевского Археологического Института, бывш. Хранитель музея Хаенко в Киеве.: **Киев.** Церковная архитетура XI—XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко. Издательство Орхис. Мюнхен MCMXXIII. Ст. 54+123 ст. ілюстрацій, 4°.

Роскішне і дороге видання, яке лише може дати сучасна друкарська техніка Німеччини. Прекрасні, уміло виконані і численні фотографії з памятників архитектури Київа з гостро відбитими клішами на крейдяному папері — це зовнійший бік видання.

Але зміст? Автор »доброї старої російської школи", хоч і пише „новим правописом", вклав у свій текст старе розуміння українського мистецтва, обмежуючи його лише кінцем XVII і XVIII ст.; инші часи „приєднує" до „Візантійського будівництва" чи російського...

В порівнюючи короткому тексті (зложеному великою „цицерою") автор орудує загальними фразами і загально-відомими поглядами, зачерпнутими з підручників „Русской исторіи" та „Исторії русскаго искусства" (На жаль автор не подає жадної літератури предмету!). В найбільш цінній частині тексту: „Описаніе некоторых церквей", що зложена, як вказує автор, на підставі матеріялів »Церковних описів«, виконаних архитектурною секцією „Отдела Искусств" Народнього Комісаріяту Освіти в 1919 р., — невидно ніякої системи і пляну описів. Описи окремих церков здебільшого не повні й однобічні: в деяких випадках говориться лише про форму пляну, в инших будовах пляни зовсім не згадуються, а говориться лише про деталі, а в третьому місці лише про матеріял і т. д. Дати будов та їх історія також в багатьох випадках неточні і помилкові. Спеціяльно, автор не може ніяк опанувати історії головної церкви Київо-печерської Лаври. До тих помилок, яких допустився Г. Л-ий в своїому меньшому виданню »Старые годы« (Берлін 1923),[1]) — прибули нові. Отже, ся церква заснована не в 1036 р., як пише Г. Л., а в 1073 р.,[2]) ремонтовано її не в 1720—1723р., а в 1722—1729 р.;[3]) далі, церква-каплиця Івана Предтечі не є „найстарша частина церкви" тому, що вона заложена в кінці XI, чи на початку XII ст. ігуменом Іваном. По свідоцтву »Патерика« Предтеченська церква побудована коло головної церкви: »утуже на палати восходят« с. т. коло вежі зі сходами на хори великої церкви,[4]) нарешті дзвінниця Київо-

---

[1]) Millet. L'ecole greque dans l'architecture Byzantin, Paris. 1916. Ст. 98; Wulff: Byzantinische Kunst. Ст. 479. Подібности між Мокві а Спасом в Чернигові ніяк не можу добачити.

[2]) A. Riegl. Spätrömische Kunstindustrie: die Skulptur.

[1]) Див. рецензію в „Літ.-Наук. Вісти." 1924., кн. III—IV.

[2]) М. Истоминъ. Описаніе иконописи Кіевопеч. Лавры та ин. автори.

[3]) Це давно ствердили Петров, Яремич та ин.

[4]) М. Истоминъ, ст. 39.

печ. Лаври. будувалася не в рр. 1735—43, а в рр. 1736—1745.

Крім цих »дрібнійших« помилок є і більші, особливо там, де автор пускається в історичні екскурсії. І так, наприм., на ст. 23. читаємо: »Краса українського бароко, першого в історії мистецтва України періода, с. т. XVI ст., мало оцінена«. Звичайно що і не можна оцінювати укр. бароко XVI століття з тої простої причини, що бароко на Україні з'явилося в початку слідуючого (XVII) століття!.. Хочеться також запитати автора, — який нарід будував на Україні свої будови перед XVI століттям?

Ще одна характеристична риса в тексті — невідповідне і безпредметове вплутування в мистецьке видання політичних моментів останніх днів. Г. Л. старається за всяку ціну принизити і очернити українську владу і прислужитися теперішній совітській владі. Але, можна сказати, услуга зроблена медвежа! На ст. 17 і 39 Г. Л-ий (який за укр. влади був „щирим Українцем") говорить, що „ярко націоналістіческой Директорії было не до памятніков старіни"(!) і що найбільше ушкоджено памятників архітектури (церков) українською владою „при обстрілюванию Київа..." Але в книжці Г. Лукомського є більш переконуючі, безперечні і документальні свідоцтва, які зводять балачки автора на нівець — це фотографії тих ушкоджень (вибоїн), які спричинили обстріли. Як відомо, усі церкви орієнтовані на 4 сторони світа, так що вівтарні абсиди повернені на схід. І от на всіх фотографіях ми ясно бачимо ушкодження виключно зі сходу, північного сходу і почасти з півдня. (див. ілюстрації на ст. 1, 8, 27, 36, 82, 83). Очевидно, що ніколи українські війська не могли наступати на Київ ні зі сходу (з „московського боку") ні з півдня (бік наступу московско-монархичних військ). Це питання зачіпаємо лише побіжно, залишаючи іншим особам, що ближче стояли до охорони памятників старовини і з другого боку добре знайомі з розташованням „наступаючих" і „обороняючих" військ — остаточно з'ясувати це питання.

Що до розпрелілення ілюстраційного матеріялу в книжці Г. Лукомського (ілюстрації в кінці книжки), то не відомо, якої саме системи притримувався автор. Принаймні фотографії розпрелілені і не в хронольогічному порядкові і не в стилевому, а навіть не по окремим памятникам. До того ж не додано жадного списку ілюстрацій.

Саміж фотографії по своїй якости і ріжноманітности детальних знимків мають, розуміється, надзвичайно велику вартість і є першою більшою збіркою київського бароко. Як зазначує автор в примітці (дрібненьким шріфтом!) на ст. 17, ці фотографії виконала „комісія" в 1919 р., що обслідувала київські памятники. Але хто саме фотографував, на жаль, не зазначено. Натомість на видному місці стоїть: »Все права закреплены за издательством«!

В розділі V автор бідкається, що в літературі по укр. мистецтву бракує серіозних наукових праць. Місцеві українські дослідники, як пише Г. Л., »в спеціяльній (фаховій) літературі зробили дуже мало«... »з'явилося 2—3 брошури — оце і все« (ст. 21). І далі: »Але ні наукового, ні мистецького відношення, власне, до рідного мистецтва не було« (ст. 21). »Для села (дерев. будівництва) не було зроблено майже нічого« (sic!) — ст. 23 і т. д. і т. д.

Розуміється, не можна серіозно трактувати згадані фрази Г. Лукомського, але в очах чужинця (видання »Київ« вийшло також в німецькій та італійській мові!) сі наклепи можуть дещо зробити... Звичайно, побажаємо авторові »Красівих городов« дійсно ознайомитись з українською мовою і працями українських дослідників мистецтва. А зазнайомившись з українською мовою, Г. Л. не стане пояснювати український термін „баня" від російського слова »баня« (лазня), кажучи, що »Великолепные »банные« покрытия прихотливых, извилистых линий куполов — их так и называют (на Україні) »банные« покрытия«...!

В кількох місцях своєї статті Г. Лукомський старається підкреслити, що досі (очевидно до появи його статті) взагалі не було серіозного наукового видання, присвяченого українському мистецтву. Щож дав замість того Г. Лук-ий в своїму тексті? На це дає красномовну відповідь заголовок: »Красивые города і местности Востока(?)«. До характеристики »наукового методу« Г. Л. може також служити такий погляд автора, що мовляв фотографії є »кращі (ліпші) усяких обмірів« (ст. 17). Додамо від себе — тим більше, коли видаються „красівые картінкі". *В. Січинський.*

Гарно видана книжка з великою кількістю гарних ілюстрацій, з немени гарних фотографій, може бути вжита як чудовий альбом архітектури Київа. Також що до тексту, то він, глядючи на офіціяльні посади автора, повинен бути, як і частина ілюстровака, без замітів. Але-ж в дійсности — на кожнім кроці читач спіткається на несподівані помилки, а іноді і на куріози.

Так напр. автор каже: »Спас берестовский тоже уцелел в части почти всей висоти трех стен (одна абсидальная)«. Як відомо, з первісних мурів Спаса бер. до нашого часу заховався лише оден нартекс з прилягаючими до нього: сходовою клітою з правого і хрещальнею з лівого боку, при чому нартекс удержав первісний склеп; в останній частині мури зовсім не заховалися, лише при роскопі 1913 р. найдено всі фундаменти церкви. Далі, з приводу тогож Спаса берестівського: »Внутри церкви открита живопись, местами древняя, местами XVII в«. Всі мури в середині були розмальовані митроп. Петром Могилою при відбудові в 1645 р. руїн, що заховалися від руйнування в 1232 р.; при чому до нартексу, що заховався в цілости, були прибудовані три вівтарі з цегли великокняжої доби, що була на місці, через що довгий час дослідники впадали вблуд; роспись темперою Петра Могили була в 60-х р. минулого століття перемальована Жолтоновським олійними фарбами. Що по первісних фресок, то з них заховався лише фрагмент ангела під дахом вівтаря, що прилягає до сходової клітки. „Куполы

на Сп. бер. — каже далі автор — испорчены архитектором Покришкиным, когда их переделали из деревянных гонтовых в железные«. Куполи були перекриті замість гонти зазізом ще в 50 — 60 р., чого Лукомський, розуміється, не може памятати. При реставрації ж церкви Імпер. Археологич. Комис. під приводом академіка П. П. Покришкіна в 1910—1918 рр. куполи були перекриті новим залізом, з заміною частин крокв новими, при чому залізо бралося розміром і формою площі докладно по старому, а перед розбіркою були зроблені рисунки по найдокладнійшим вимірам, і нічого не попсуто, про що можуть свідчити фотографії, зроблені до і після реставрації.[1])

»Выдубецкий монастырь — Михайловская церковь сохранилась сравнительно хорошо почти во всем об'еме — если не считать позднейшаго барабана с куполом«. Церква збудована в 1088 р. на береговій кручі Дніпра, що в ті часи підходив під саму церкву, особливо в велику воду, через що в XIII в підмита круча усунулась і з нею пішов у Дніпро вівтар та східній мур. Щоби не допустити до руйнования церкви далі, Міроніг (відомий в ті часи будівничий) збудував мур, що підтримував прилягаючий до церкви крутий берег. Цей мур істнує і досі у глибині коло 0,5 m від поверхні грунту і коло 3 m від вівтарної абсиди, збудованої значно пізнійше, як і барабан з куполою, про що зразу свідчать архітектурне їх оброблення в бароковому стилю, тоді як всі останні мури, не дивлячись на пізнійший тинк, заховали ще первісні форми і розміри.

»Никольский военный собор, тип другого рода сооружений — полувоеннаго, башни по углам, окошечки круглыя в них для жерл орудий«. Звідки і на підставі чого автор базиличний тип церков часу українського бароко (Микол. військ. собор і собор Мгарського монаст. коло Лубен) відносить до якогось »полувійскового типу« невідомо, бо пояснень жадних на дає. Рівночасно пряймає, що малі круглі вікна в вежах, де містяться сходи, і які служать до освітлення їх, призначені для гармат. Як на доволі крутих сходах можна уставити гармати, це зрозуміти годі; очевидно що автор в середині цих веж ніколи не був.

»Феодосиевская церковь — храм пятиглавый«. Феодосьївська церква міститься коло п. з. вежі огорожі Київо-Печ. Лаври, вона трьохкупольна з пізнійшою дзвінницею, збудованою в XIX в. Така помилка більш, ніж дивна, тим більш, що в другім місці своєї праці з приводу тоїж церкви він каже: »Каменный двухэтажный храм трехсрубной конструкции«.

Це все із головних помилок при побіжному перегляді книжки. Про дрібні непорозуміння тексту говорити не будемо.

Словом: гарно видана книжка служити підручником для тих, що студіюють київську старовину, ні в якім разі не може.

Львів. 1925. *В. Щуанський.*

[1]) Фотографії ці є в Академії матеріяльної культури в Петербурзі (б. Імп. Арх. Комис.) і в автора.

Федір Ернст: **Українське мистецтво XVII—XVIII. віків.** Київ 1919. Вид. Тов. „Криниця“. Ст. 32. + 24 табл. 8°. (Відбиток з „Хрестоматії по історії української літератури“, т. I. кн. II. О. Дорошкевича).

Відомий дослідник та автор богатьох праць по історії української камяної архитектури Федір Ернст, відповідаючи пекучим вимогам часу, написав невеличкий але надзвичайно прозорий конспект історії українського мистецтва XVII—XVIII віків, охоплюючи в парі з тим й мистецтво попередніх століть так, що в його книжці ми дістали до певної міри цілість. Можна з богатьома поглядами й очеркненнями автора не погоджуватися, тут і там дасться завважити промах чи недогляд, так само, як можнаб закинути книжечці певну, випливаючу з особистого зацікавлення автора односторонність, але не можна не підчеркнути одної великої прикмети книжечки, якою є ідеальна обективність підходу до кожної з груп памятників, що виключає всякі апріорні очеркнення й конечне в таких випадках наломлювання й насилування матеріялу. Книжечка друкувалася як відбитка одної з глав „Хрестоматії“ О. Дорошкевича (в першому випуску якої вміщено статю К. Широцького про „Старовинне мистецтво на Україні“) в умовах воєнного часу, несприяючого спокійній праці, через що авторові не вдалося прикласти до тексту відповідної, систематично дібраної скількости репродукцій. Та не дивлячись на ці самозрозумілі недостачі, книжечка Ф. Ернста є поважним вкладом в досьогочасний дорібок молодої дисципліни, якою є історія українського мистецтва.

Українське мистецтво пережило на своїому віку дві добі розцвіту; перша, це доба великих київських князів, друга — XVII—XVIII. віки. Досягши в першій добі високого ступня розвитку, українське мистецтво пожертвувало в тій добі своєю самобутністю в користь непереможних впливів візантійської культури, в другій одначе добі прийшла до слова українська самобутність в момент, коли народ виступає на арену жорстокої боротьби за своє національне істнування. Епоха українського середньовіччя, яка розмежовує ці дві епохи розцвіту, була добою запепаду, викликаною непосильною боротьбою України з Монголами. Якийсь час удержується на певній висоті галицьке князівство, але згодом і воно падає. В момент, коли справжне культурне життя стало неможливим на берегах Дніпра, Волинь та Поділля здобули значіння озброєного проти монгольської навали кордону. З цього становища випливає й фортечний характер її архитектури, якої кращі памятники збереглися в Камянці Подільському, Луцьку та Острозі. Під охороною тих фортець розвивається далі мистецтво на західно-українських територіях, при чому його старі, візантійські традиції єднаються з культурними впливами західньо-европейських народів. Автор згадує зразковий під цим оглядом вірменський собор у Львові, побудований в другій половині XIV віку на арменовізантійському пляні, з близькою до арменської архитектури елевацією, за вийнятком виступаючих на зовні абсид, які одначе оздоблені „кольонками та аро-

чками" не в старовину, як думає автор, а щойно в останніх роках перед світовою війною, очевидно по анальоґічним старим зразкам арменського будівництва. Тоді теж вироблюється на Україні тип церкви-фортеці (Сутківці, Летичів), якого памятники, до речі кажучи, ще не зівсім обслідувані (напр. анальоґічна до сутковицької церква, церква в Гусятині в Галичині).

Особлившу увагу приділяє автор деревляному будівництву України, при чому неслушно припускає, що найстарші його памятники не виходять поза XVII. вік тоді, коли в Галичині та Волині збереглося кільканайцять деревляних церков XVI. віку, з яких деякі неткнуті пізнішими реставраціями. (Про цю ґрупу памятників є в мене давно уже приготована, досі на жаль не поповнена ґрафічним матеріялом публікація, подібну якій зладив проф. Пеленський). В основу української деревляної церкви ляг чотирогранний зруб, покритий чотирохспадною шатровою кришею, до якого зі сходу прибудовано подібний, але менчий розмірами зруб для вівтаря а з заходу такийже притвір або бабинк. Так повстала найбільш поширена на Україні трьохзрубна система, зразу покривана одною головною банею по середині а згодом трьома банями. Часами грани зрубів тупо зрізані, причому завданням бань є, в противенстві до московських „луковиць", освітлення церковного нутра, що єднає, на думку автора, нашу деревляну архитектуру з візантійською. Подібно, як візантійські храми, мають наші деревляні церкви звичайно (?) три входи, а так зване „опасання" має свій прототип в ґалеріях, що окружають церкви християнського сходу, а також знані в романському будівництві Европи. Не менче від трьохбанного улюбленим на Україні типом церков є пятизрубний, часами пятибанний тип церкви на хрещатому заложенню. Поза тими основними типами істнує в українській деревляній архитектурі цілий ряд комбінацій аж до девятибанної церкви. При усій ґенетичній єдности української деревляної архитектури істнує цілий ряд льокальних відмін, з яких автор вичисляє і злегка характеризує церкви — Бойківщини, Лемківщини, Ґуцульщини (неслушно називаючи ґуцульські церкви найбільш старими, а впарі з тим найкращими й найбільше ріжноманітними під оглядом архитектурних форм — тоді, коли церкви Ґуцульщини, дуже гарні і з вийменково закінченою архитектонікою, є поміж галицькими церквами наймолодші і аж до зануди одноманітні), середньої України, північної Чернигівщини та Подоння.

Денно замало уваги і зрозуміння находимо в автора для особливої архитектурної льоґіки укр. деревляних дзвінниць, що є одинокими в своїм роді збереженими до нас памятниками старого твердинного будівництва, старшого своєю провеніенцією від церков, на які мали свій безсумнівний вплив. Ґалузю українського мистецтва, в якій рука в руку йдуть зі собою і взаїмно себе доповняють архитектура, різьба і малярство, є український іконостас, що з первісної перегороди поміж вівтарем а церквою виростає до монументальних розмірів складної композиції. Позатим згадує автор українську середньовічну стінопись (Люблин, Сяндомир, Краків) та памятки іконописі, що сполучуючи візантійські елєменти з італійськими, передавали їх на далеку північ, в Новгород. Схарактеризувавши техніку української ікони XVI. віку, підчеркує автор її самобутність, при чому уже в тому віці завважує нахил українських іконописців до побутовщини. З памятників середньовічного книгописання згадує автор — Пандекти Антіоха миніха, писані в київській Лаврі 1307 р. (Національний Музей у Львові), Євангеліє Лаврське XIV в., Ірмолой з мініятурами, кілька Євангелій XVI в. в Київській Лаврі, Загорівський Апостол 1554. р. а перш за все Пересопницьке Євангеліє 1556—1561. р.

Поневільним, припадковим недоглядом здається мені те, що автор, говорючи про первопочини друкарства та штихарства на Україні, згадуючи перші славянські друки в Кракові та Венеції, »майже без оздоблень штихом« (?) видання Скорини в Празі та Вильні, переходить до друкарні в Острозі, помінаючи дільність первопечатника Федорова в Заблудові та Львові, де 1574. р. появився епохальний »Апостол«.

З української середньовічної скульптури згадує автор барелєф Богородиці з печерськими святцями, вмурований в стіну Лаврської дзвінниці з 1470. р., при чому помилково вміщує в середньовіччя описану Павлом Алепським »мармурову арку з барелєфними образами людей, коний, бойовищ, колісниць та гармат«, що напевне належить до XVII. віку. В часи пізного ренесансу а то й бароку сягає намогильник кн. Острожського, головнож його барокові обрамування з драперією, путтами і арматурою, через що й не слід було його вміщувати на прикінці »середньовічної« епохи, хочби дати уставлення його центральної частини 1579. р. й сходилась ще з українським середньовіччам.

Згідно з представниками клясицизму в історико-мистецькій літературі характеризує автор стиль бароко як стиль єзуїтської контрреформації, який »хоч і виник в Італії, батьківщині ренесансу, далеко пішов від клясичної простоти і шляхетности останнього«. Барок дістався на Україну в своїому »чистому« виді дорогою напору Польщі на схід, що викликав з українського боку певну протиакцію а згодом, головно в области мистецтва, конкуренцію. Зразу відбудовуються в Київі старі церкви (Себастіяно Брачі), згодом будуються нові (перша з них церква Миколи Притиска, побудована 1631. р. на українському, хрещатому плані). В парі з будівництвом починає добу нового розвитку українська іконопись, якої найкращим висловом стає закінчена композиція іконостаса, при чому впливи західньо-европейського малярства визивають серед українських малярів змагання до творчости самобутніх, іконоґрафічних та формальних цінностий. В XVII. в повстає і розвивається український портрет в реалістичному розумінню слова; в парі з тим українські іконописці, штихарі та скульптори, поклікувані на двір московських царів, поширюють там

здобутки українського мистецтва. Українське штихарство утворює в Київі та Львові самостійні центри: поруч церковних книг ілюструються й світські видання, ритуються деякі сцени та портрети, чого напр. московське штихарство не знало, поки не започаткували в ньому цеї ділянки українські штихарі. Хмельниччина перепинила на довший час хід розвитку українського мистецтва, яке піднімається до нових висот щойно в добу Мазепи. В архитектурі мазепиної доби появляється характеристичний тип великих монастирських церков, в яких єднаються старі україно-візантийські традиції з впливами західньо-европейського бароку. Рівночасно повстає ряд прекрасних церков „по зразку старовинних, улюблених в дереві, типів“ — пяти і трьохрубних, які оправдують специфічну назву „українського бароко“. Твори українських штихарів Щирського (що був „строїтелем“ любечеського монастиря — не будівничим), Тарасевичів, Мігури досягають европейського рівня.

Українське мистецтво XVIII віку переживає занепад самобутности, якої місце займає блеск і полиск рококового, а згодом клясицистичного стилю, перенесеного на Україну чужими та своїми маґнатами, на яких чоло висовуються в Галичині Потоцькі (будівничий Бучача та львівських домініканів, Почаївська Лавра), Шептицькі (св. Юр у Львові), при чому будівничими переважно монастирських церков та маґнатських палат стають виховані на Заході чужинці, як Жан де Вітт, Шедель і другі: в половині XVIII. віку твориться нова епоха українського будівництва за влади гетьмана Розумовського. Започатковує її церква Андрія Первозванного, побудована при царици Єлисаветі Петровній, після плянів надвірного архитекта Растреллі, по якого плянам повстає величавий собор в Козельці. В слід за тим гетьманські добра вкриваються палатами та церквами, наслідуваними відтак усею українською аристократією. В тому часі появляються видатні українські архитекти, як Степан Ковнір, Іван Барський Яновський та инші, які стараються достроїти свої твори до рівня „столичного“, растреллієвського ідеалу.

Є це останній уже відгомін бароку, а краще кажучи, його рококової відміни, яку в 80-их роках XVIII. в. заступає на Україні клясицизм, якого типовим памятником може послужити гетьманська палата в Батурині, компонована Чарлез Камероном, та палата ґрафа Завадовського в Леличах проєкту Джакомо Кварені.

Шляхами модного в той час клясицизму прямує українське малярство, якому патронує Італієць Фредеріче, закликаний на провідника іконописної школи при печерській Лаврі, з якої виходить ряд помітних українських іконописців, малярів та штихарів з Григорієм Левицьким на чолі, в якого ритовинах чується ще подих завмираючого рококо.

Кінець XVIII. віку закінчується величнім акордом творчости цілої плеяди українських майстрів, як Лосько, Левицький, Боровиковський і Мартос, що, переселені з України на Московщину, промощують українському мистецтву шлях в Европу. Творчість усіх їх, не дивлячись на завершення їх мистецької освіти поза межами рідного краю, базується в українській мистецькій традиції, через що й внесені ними в російське мистецтво елементи і цінности — суть українські.

Главою про народне, прикладне мистецтво, закінчується прегарний, прозорий і до можливости популярний конспект Ф. Еріста, якому на 32 сторінках вісімки вдалося дати таке богацтво матеріялу, стільки позитивних відомостий з области історії українського мистецтва, яких велика частина (головно в области архитектури) належить до здобутків спеціяльних дослідів і пошуканок автора. *Микола Голубець.*

Інж.-архит. В. Пещанський: **Давні килими України.** Збірки Національного Музею у Львові. Львів, 1925. Ст. 14 + 20 таб. рисунків і 9 фотографій. 4°.

Видав цю книгу Національний Музей у Львові, що в останні роки все більше розвиває свою цінну видавничу діяльність, випускаючи в світ опрацьовані матеріяли з своїх збірок. Провідну статтю: »Дещо про стародавні українські килими« написав В. Пещанський. В цій статті вказано на походження нашого килима, техніку його виробу і систематику килимів. В стислій і річевій формі стаття подає богато матеріялу для людини, яка хотіла б знати, що таке український килим, в чому його вартість і як він робиться. Рисунки і знимки добре ілюструють текст. Автор взяв під увагу, що в останніх поколіннях нашого народу зменшилось до мінімума розуміння краси і сили килима і написав статтю приступно для всіх.

До кожного примірника, набутого в Музею, додається один акварельний рисунок килима. Комплект таких рисунків, 12 штук, дуже добре зроблених, можна набути окремо за 50 злот.

»Килими України« видано всього в кількости 300 примірників. Можна щиро побажати Управі Музея, щоб вона завелася на такому скромному обрахункові бажаючих придбати прекрасну книгу, убрану, як їй і належиться, в святочну окладинку роботи Володимира Пещанського. *П. Холодний.*

Володимир Січинський. **Крехівська архитектура.** (Архитектура крехівського монастиря по дереворитру 1699 р.). Реферат, читаний на зібранню Гуртка Діячів Укр. Мистецтва. Львів, 1923. Ст. 24. 8°; йогож: **Українська хата в околицях Львова.** Реферат, читаний на зібранню Українського Наукового Товариства в Празі. Львів, 1924. Ст. 22 + 8 ст. ілюстрацій. 8°; йогож: **Ukrainska Architektura.** „Umeni Slovanů“, IV. Brno, 1924. Ст. 24 (чеського й французького тексту) з 26 ілюстраціями. 4°; йогож: **Деревяні дзвінниці і церкви Галицької України XVI—XIX ст.** Збірки Національного Музея у Львові. Львів. 1925. Ст. LXV. ілюстр. + 50 ст. тексту. 4°; йогож: **Архитектура в стародруках.** Збірки Національного Музея у Львові. Львів. 1925. Ст. 6 пл. + XXV ст. ілюстр. + 20 ст. тексту. 4°.

Важко без щирого зворушення придивлятися роботі, яку з пієтизмом, енергією, свідомістю завдання і випливаючою з фахового підготування систематикою провадить архітект Володимир Січинський на полі обслідування памятників старої української архитектури. Ряд в горі наведених публікацій в парі з цілим циклем журнальних та газетних статей, рецензій та рефератів це дійсно імпонуючий результат кількалітньої, муравлиної праці автора в тяжких умовах еміґрантського життя.

Відірваний від рідної хати, що була свого рода музеєм української старовини, від досвідного й заслуженого на полі історії української культури батька о. Єфима Сіцінського, молодий дослідник, не закладаючи рук, узявся до праці, використовуючи кожду нагоду, яка тільки насовувала йому перед очі реальний чи архівальний матеріял з области української мистецької культури. Посвячуючи свою увагу ледви не всім обявам мистецької культури (театр, малярство, стара й сучасна ґрафіка), В. Січинський присвятив найбільше енергії розслідженню памятників української архитектури, руководючись в тому напрямі спеціяльністю свого фаху інжиніра-архитекта.

Головно Галицька Україна може подякувати жорстокій з иншого боку долі, яка прибила до її берегів молодого й енергійного дослідника. Бо ніде правди діти — в історіоґрафії галицької деревляної архитектури праця Січинського схильна утворити свого рода епоху. Так дуже ріжний від досьогочасного виявився підхід й метода автора у відношенню до питання, яке має уже за собою свою мало не столітню історію, а мимо цього досі не могло похвалитися більш позитивними, сказатиб, »мурованими« успіхами.

З першої половини XIX віку починаючи, викликали памятники галицької деревляної архитектури щире зацікавлення з боку не так своїх як чужих обсерваторів, які зрисовували їх, описували і здебільша на основі вирваних з цілости фраґментів будували гіпотези про пражерела, характер та аналоґії тої ділянки української творчости, — гіпотези, яких більшість розбилася в зустрічі з пізнішими, менче апріорними обслідуваннями. Бо головною хибою »старозавітніх« дослідників галицької деревляної архитектури (вичерпуючу літературу предмету подаю в догичній главі II тому мойого »Начерку історії українського мистецтва«) було їх, позатим оправдане, зацікавлення зовнішними, мальовничими формами наших памятників, що наче зрослися з окружаючим їх пейсажем, утворюючи гармонійний ансамбль під оглядом лінії та сильвети. Мало кому з дослідників приходило на думку заглянути в нутро цих »мальовничих штафажів«, глянути оком не принагідного обсерватора, але фахового дослідника, до якого заложення будівлі, її елевація та конструктивне взаїмновідношення складових частин, промовилиб зрозумілою й доступною тільки для фаховця мовою. Цього в більшости випадків не роблено і тому з повені легкокрилих фраз та вигуків дешевенького одушевлення підіймалися мов з туману гіпотези про — Індії, Китай, Малу Азію, Москву та »ґотицизм« в галицькій деревляній архитектурі.

Кінець кінців дійшло до того, що опублікована досі література галицької деревляної архитектури зосередоточила в собі сотні праць і цілі десятки дослідників, але праці, якіб питання прояснювали, доводили до позитивних заключень, заєдно належали до щасливих виїмків.

Мало що покращали справи, навіть тоді, як вслід за Фальсеркронами, Мишковскими, Дзедушицкими та Мокловскими взялися уже з початком нашого віку до праці на тій ділянці »свої« люди, з яких один хиба В. Щербаківський, сам архитект, міґби претендувати на певні неаматорські успіхи. Він теж перший пішов шляхом обслідування конструкції і в тому його безсумнівна заслуга. Тією ж дорогою пішов польський архитект Т. Обміньскі, автор найбільш до війни позитивної праці про галицьку деревляну архитектуру. Другою основною недостачею досьогочасних метод була вдаряюча односторонність. Увагу дослідників приковували до себе імпозантні й монументальні форми церковного будівництва, а майже незавваженими оставались усі окружаючі їх памятники світецько-утілітарного будівництва, через що церковна архитектура являлася якимсь дивним й відірваним від ґрунту феноменом. Не звернуто уваги на хатнє будівництво, яке з природи річи було тільки примітивним і обмеженим у своїх формах завязком будівництва церковного, монументального. Байдужими для принагідних дослідників виявилися й детайлі церковних будівель так само, як не посвячено належної уваги конструктивній льоґіці та історичній еволюції дзвінниць, трактуючи їх заодно з церквами, через що ярка розбіжність між одними а другими виходила все якимсь нерозгаданим непорозумінням. В парі з тим, трактуючи памятники церковного будівництва як щось істнуюче само в собі і для себе, не використовувано архівально — писаного чи ґрафічного матеріялу.

Усіх тих недомагань немає в працях В. Січинського і тому я відважився назвати їх — схильними до утворення епохи в історіоґрафії українського будівництва.

На архівально-історичному, писаному, переказаному та ґрафічному матеріялі оперта перша з наведених у горі публікацій про »Крехівську архитектуру«. Першою і виїмковою на тлі галицької історіоґрафії є його »Українська хата в околицях Львова«, якої інвентаризаційно-синтетичну вагу підносять скрупулятні знимки, прориси і пляни. Чеська публікація про »Українську архитектуру« є одиноким до сього часу змістовним і мимо своєї ядерности вичерпуючим конспектом еволюції форм української камяної й деревляної архитектури. Його »Деревяні дзвінниці і церкви Гал. України« з безліччу зарисовок є наче корректурою досьогочасного і програмою дальшого розбудування питання в даному напрямі. Поруч інвентаризаційного матеріялу з области памятників деревляного будівництва маємо тут виїмкову, з огляду на поставлення питання, студію про українські дзвінниці, яких,

по річевих виводах Січинського, ніхто вже з майбутніх дослідників не трактуватиме як церковних »прибудовок«. Автор запевнив їм свого рода автономію в світі української монументальної архитектури. Нарешті його »Архитектура в стародруках« це свідомий і плодотворчий в наслідках поворот дослідів шляхами, якими поза Павлуцьким ніхто з досьогочасних дослідників української архитектури навіть не пробував ходити.

Одним словом, історія українського мистецтва найшла у В. Січинському небуденнього обсерватора, дослідника, архиваря і систематика, який має усі дані, щоб повернути досьогочасні досліди над українською архитектурою на нові шляхи, до жерел, з яких досі не пито, й до результатів, яким скрупулятність методи і обєктивність висновків запевнить тривкість і позитивну вартість.

Микола Голубець.

Матеріяли до історії українського мистецтва. І. Будівництво: *С. Таранушенко.* **Старі хати Харкова.** Харків, 1922. Ст. 16+50 таблиць ілюстрацій. В. 8°.

Досліди над українським будівництвом доси обмежувались історичними розвідками, збіранням і публікацією памятників, клясифікацією їх. Рідко хто застановлявся над їх аналізом і майже ніхто не важився дати оцінку нашого архітектурного дорібку. Зрештою сама база — естетична, оскільки будівництво є мистецтвом — не висвітлена і не встановлена в українській літературі. Археольогичне трактования предмету є едино практикованим доси.

П. Таранушенко в своїх працях намагається пірвати з сею традицією і підійти до старих хат Харкова не як до музейного предмету, але як до живого явища. Але він не здає собі справи, під яким кутом треба їх оглядати, щоби збагнути їх природу як архітектурних явищ. Він не знайшов нічого ліпшого, як, »немудрствуя лукаво«, описувати все, що попаде йому в вічі, важне і випадкове, цікаве і марне. Він не спитав себе, які чинники складаються на утворення тих або инших особливостей будівництва і в чім полягає істота стилю. Плани хат не розглянені і не проаналізовані під оглядом тих практичних потреб, того вжитку, того призначення, що їх покликали до життя. Конструкції тішаться більшою увагою автора, а всеж в їх описах не видно спеціяльних прикмет українського конструктивного генія. Кліматичні умови не йдуть зовсім в рахунок. Декоративні тенденції не висвітлені.

Мимо всього ся спроба близче і пильніще приглянутись українській хаті безперечно симпатична і корисна. Лише треба се робити в спосіб більш свідомий і методичний. Мова книги вражає своїми провінціялізмами і москалізмами. Обгортка остільки претензійна, як і убога.

Д. Андрієвський.

Д. Антонович — **Ґрупа Пражської Студії.** Прага 1925. „Сучасне українське мистецтво" Випуск І. Ст. 14, 4° французького й українського тексту та 16 таблиць репродукцій.

Наскільки скромними були результати виставки праць пяти професорів пражської мистецької студії, улаштованої осінню 1924 р., настільки шумною й імпозантною сталася посвячена їй, зацитована в горі публікація. Виставку улаштовано принагідно, щоб не казати — припадково, з праць десиґнованих для студії професорів і, по мойому, потрібною вона була для учнів студії, а навіть українського, еміґраційного громадянства, але на імпрезу, що репрезентувалаби перед чужинцями певний момент розвитку українського мистецтва, вона зовсім не надавалася. Тим менче могла вона послужити матеріялом для поліґльотичної, так сказатиб, „ґалевої" публікації. Бо ще раз підчеркую — результати її були скромні, характер її був принагідний, кромі архітектурних проєктів С. Тимошенка про українське мистецтво не давали ніякого уявлення і тому, в інтересі самопошани і забезпечення довіря в чужинців для поважніших українських імпрез в майбутньому, треба було й потрактувати виставку скромніще, аніж це в даному випадку зроблено.

У виставці приняло участь пятьох артистів-Українців, яких одначе поза Студією ніщо не лучить й не обєднує в ґрупу; ріжниця таланів, освіти, розуміння мистецьких завдань і шляхів до їх осягнення. А вже найменче турбує їх питання українського мистецтва, якому, поза С. Тимошенком й почасти Мозалевським, не посвячує глибшої уваги ані Кулець ані Мако ані Стаховський. Такий прим. І. Кулець, звеличаний автором публікації, Д. Антоновичем, як незрівняний майстер кольориту й рисунку, як глибокий фільософ-символіст, здається мені, після залучених до публікації репродукцій, понад міру условним епіґоном прогомоніої уже й зненавидженої сецесії, підлитої публіцистичним сосом актуальности під оглядом теми й поверхово засвоєного і зле зрозумілого кубізму під оглядом форми. Таких „фільософів-символістів" є у нас більше, але їхні праці звичайно так і остаються прикрим непорозумінням, як що й попадуть на цю чи другу виставку (Ґец).

Ґрафіка І. Мозалевського безсумніву може зацікавити технічними вальорами, але вона рідко коли підіймається понад рівень прикладного мистецтва а то й ремісництва, і говорити про її творчі й формальні вальори в суперлятивах, це значить компромітувати в першу чергу себе а відтак українське мистецтво, яке в тій ділянці добуло вже поважну позицію і може похвалитися кількома справді великими іменами.

Трудно мені теж погодитися з позицією, яку зайняв Д. Антонович супроти скульптора Стаховського, якого різьблена фавна є тільки заповідю його майбутньої мистецької карієри, може й великої, наскільки артист піде обраним уже шляхом від виставлених оце студій-нотаток до синтезування того, що в поодиноких явищах звіринного світа — істотне, суто-декоративне чи монументальне. Впрочім шлях в тому напрямі протоптаний уже Асирійцями та Французами минулого віку.

Найбільш іще обєктивно ставиться автор до архітектурних проектів відомого з львівських виставок С. Тимошенка, якого творчість являється не тільки навязанням до старих архітектурних традицій України XVII—XVIII вв., але дальшим розроблюванням і еволюцією її наконечних осягнень.

Справді поважним, але автором теж понад міру розреклямованим, артистом здається мені пятий з ряду професорів Студії маляр С. Мако, якого творчість останніх років зраджує великий крок вперід від імпресіоністичної припадковости до монументальної композиції.

Кінець кінців можнаби пражську виставку з цілою приємністю вписати в хроніку розвитку сучасного українського мистецтва, якби не ті незалежні від неї й від її учасників реклямові акцесорії, які убрані в форму гучної, поліґльотичної публікації, лишають посмак неприємного епізоду. Про „історичну“ частину публікації, в якій Д. Антонович, анектує для української культури таких артистів, як Антропов, Венеціянов, Крамской, Куінджі і Станіславскі, не говорю. Автор певний, що в той спосіб працює для добра нації.

Микола Голубець.

Die Kunst des Ostens. B. VIII: *Heinrich Glück.* **Die christliche Kunst des Ostens.** Berlin 1923. Ст. 67+132 ілюстр.

Ся проба синтези східного мистецтва важна і для нас. Бо якраз й українське мистецтво входить в круг мистецьких проявів східної Европи. Автор посвячує сьому питанню осібний розділ: „Східна Европа: Монастир і Нарід«.

Книжка написана незвичайно живо і темпераментно. Вона обнимає величезний матеріял східного мистецтва, від V стол. почавши, а на XVII і XVIII. стол. кінчаючи. Але зі всіми висловленими тут поглядами не можна погодитися без застережень. Точка погляду автора дуже односторонна і дається звести до слідуючих результатів:

1) Мистецтво Сходу в противенстві до західної Европи розвивалося по упадку римської держави богато інтензивнійше, ніж мистецтво західно-европейське на території римської держави;

2) Східне християнство (в тім і православна церква) є богато глибше, внутреннійше, ніж західне, яке виливається головно в зовнішних цивілізаторських формах.

3) Східне християнське мистецтво відріжнюється від західного головно своїм глибоким, для заходу мало доступним, духом, тоді коли західне є тільки більш репрезентативним зовнішним висловом державної, на експанзивній силі опертої цивілізації. Схід дав духову культуру, Захід формальну, зовнішну. Схід був антиіндивідуальний, наскрізь метафізичний — Захід чисто індивідуальний. На сході релігія підчинює собі індивідуум, на Заході — ні.

4) У візантийськім мистецтві наступає зрівноваження тих двох течій, західної і східної.

Питання відношення релігійних течій до мистецьких проявів є одною з найвдячнійших тем історії культури і воно від часів переможення матеріялістичного розуміння історії займає ряд дослідників.[1]) Але так поставлене питання вимагає основної ревізії. На жаль, автор не говорить, що він розуміє під східним духом християнства, що під специфічно-східним мистецтвом? Бож якраз на території бувшої римської держави ми находимо перші прояви сього духа, який своїм корінням сягає глибоко в цілий розвій античного (а не східного) світа. Між фільософією Платона а наукою Ісуса Христа є більше епоріднення, як між Христом а жидівськими старозавітними пророками, а християнство є чистим висловом европеїзму[2]) а не якогось близче неозначеного „Сходу“. Тому ся »внутренність« християнського духа є виливом розвою европейського християнства — і коли ми находимо її на Сході, то се вже доказ його поширення — в парі з загальним поширенням античної цивілізації.

Те саме відноситься і до мистецтва. Сей »повий« дух замітний уже в римськім мистецтві перед переняттям християнства, напр. в зображенню психічних афектів людини (пор. портрети римських імператорів). Мало хто найдеться, що повірить, що іранське християнство через Арменію посунулося аж на Балкан — як думає автор. Арменія-Іран були, навпаки, периферичними краями поширення західного християнства. Всі характеристики, які автор находить у »східнім« мистецтві, як: субективізм, додержування площі, оптичні ефекти, безконечний взорець в орнаментиці — се остання фаза т. зв. пізньоримського мистецтва.

З того слідує ряд похибок в определенню пр. візантийського мистецтва. Чому в св. Софії в Константинополі перетинається східна і західна течія — сього автор близше не пояснює. Прецінь якраз ціла юстиніянська архітектура Візантиї є останньою лебединою піснею пізньоримської архітектури. Схід тоді нічого не міг дати, бо в нічім не дорівнював Заходови. Центральна будівля, що на думку автора характеризує Схід Европи, є римського походження (Пантеон, Minerva-Medica, San Vitale), а не — іранського. Стінні декорації Салерна є, на думку автора, ісламського походження, але ряд римських мозаїк (передіслямських) виказує той сам інкрустаційний стиль (Помпеї). Формальні елементи української і російської іконописи не є рівнож самобутні, а — античними останками. Українське деревляне мистецтво (з'ображена церква в Милію?) походить, на думку автора, з півночи (Скандинавії?), але його форми вказують ясно на се, що воно є тільки наслідуванням (з певними модифікаціями) візантийських мурованих церков. Також за сильно підчеркнена роля монастирів в східній Европі. Вони, на думку автора, мали бути носіями »народнього духа«? Хиба не в мистецтві! Взагалі се підчеркування »на-

---

[1]) Пор. знамениту аналізу сього питання в середньовічу: Max Dvořak. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. 1924.

[2]) Пор. Ernst Tröltsch. Der Historismus und seine Probleme. I. 2. Tübingen, 1922: розділ: Der Europäismus.

роднього духа" в східнім мистецтві в противенстві до західного є зовсім зайве. Замість конструювати близче неозначене »мистецтво Сходу«, було б ліпше злиференціювати поодинокі східні ґрупи і висказати, в чім саме лежало їх значіння. Тоді само собою відпалоби се сильне значіння і вплив Сходу на Захід. Яснійше треба було підчеркнути значіння Візантиї — сеї носительки західно-античної культури. Саме історична структура східної Европи є без того поза середництва немислима. Питання є, чи ціла східна Европа без Візантиї належалаби взагалі до европейської культури, бож там треба шукати основ її культурного розвою. Ціле лихо в тім, що вони увійшли в склад східної Европи не безпосередно а посередно.[1]) Також не можна приняти твердження автора, що східне мистецтво не знає — в противенстві до Заходу — індівідуум.[2]) Се можна віднести до азийських культур, але не до культур европейських, хоч вони висунені на Схід. Колиби так дійсно було, то відобраноби нам останки нашого европеїзму, а приципивши сі твердження на нашу територію: Україна булаб провінцією Азії. *Др. В. Залозецький.*

J. Vydra: **Lidové stavitelstvi na Slovensku.** Praha, 1925. Ст. 232+7 ст. французького тексту. (В тексті коло 130 фотоґрафій і рисунків). 16°.

В останні роки в чеській літературі з'явилося ряд видань, присвячених народньому мистецтву сучасної Чехо-Словаччини. З таких більших видань треба одмітити великий альбом Б. Вовроушка під заголовком „Dědina" з передмовою проф. Z. Virth-a, де зібрано сила фотоґрафій з хатнього будівництва Чехії, Моравії, Словаччини, Закарпатської Руси і найновійше видання — праця проф. Йозефа Видри, присвячена народньому мистецтву Словаччини. Ця книжка є лише першим випуском широко задуманої праці проф. Й. Видри, що вже довший час перед війною досліджував народне мистецтво. Слідуючі випуски мають обіймати инші галузі народнього мистецтва Словаччини: одяг, ткацтво, кераміка, деревяні вироби та ин. Перший випуск складається з загального огляду і характеристики народнього мистецтва, далі огляд окремих типів будов: хат, дзвініць, церков, каплиць та їх деталів, — техніки і способів будования, розмальовки хат, надгробних хрестів і т. ин.

Сумлінно і докладно опрацьована тема, разом з прекрасними фотоґрафіями автора і рисунками ріжних артистів-малярів деталів будов — роблять це видання надзвичайно цінним для пізнання не тільки словацького мистецтва, але взагалі словянського світа. Особливе значіння має це видання для студій над українським деревяним будівництвом з тої причини, що українське народне мистецтво найближче стоїть до словацького, порівнюючи з иншими словянськими народами. Найбільший інтерес представляє для нас розділ про „Східньо-словацькі деревяні костели" (ст. 166—198) — с. т. тої частини Закарпаття, яка увійшла після 1919 р. до земель Словаччини, а де збереглися греко-католицькі церкви. Тип сих церков подібний до т. зв. бойківських церков з південного і північного схилу Карпат, лише з барокковими маківками.

Видало книжку найкраще пражське мистецьке видавництво Яна Штенца на дорогому крейдяному папері і з друкарсько-ґрафічного боку виконано бездоганно.

Полишаючи на инший раз критичну оцінку праці проф. Видри, тут обмежуємось лише інформаційною заміткою. *В. С.*

Я. Тугенгольд. **Французьке мистецтво XIX. століття.** Київ, 1921. Ст. 164+21 вклад. картки з ілюстраціями. 8°.

Переклад книги Тугенгольда »Французьке мистецтво 19-го століття" є цінним вкладом в українську літературу по мистецтву. Надто в сю хвилю, коли ми є свідками народження стилю і естетики нашої епохи. Наколи є слушним твердження, що історія — історія цивілізації включно — не повторюється, то правдою є, що людство в своїм розвою начеркує круги спіралі, підносячись все в гору і періодично переходячи тіж самі зони. Замкнутий цикль тих зон определює діяпазон людського духа.

В історії мистецтва легко вдається відзначити головні етапи, що їх людство переходило десятки разів: класицизм, романтизм, реалізм. Наша епоха прискореного темпу пережила всі ті етапи протягом лише одного XIX-го століття, тоді як в давнину людство витрачало десятки століть, щоби перейти той самий шлях.

Франція, властиво Париж, в XIX ст. була головною ареною сеї еволюції. Увійшовши в XIX. ст. з Молієром, Расіном, Давидом і Інґром, вона піднімає прапор революції в житті і в мистецтві. Кличі рівности і братерства змішуються з кличами Делякруа і Гюго, романтиків в мистецтві. Невдовзі до сих буйних і зухвалих кличів домішуються тверезі але натхнені голоси реалістів, що намагаються бачити річи і їх віддати такими, як вони є, такими, як їх фіксує наш змисл. Власне віком сих реалістів, тверезих дослідників, аналітиків, що назвались імпресіоністами, і був XIX вік. Про них то головно й оповідає цікава книжка Тугенгольда.

Життя вже полишило позаду сю фалянгу мистців і ми швидким кроком наближаємося до класицизму, який, річ певна, не буде подібний ні до грецького класицизму, ні до академізму Давида. Тим не менше через кубізм і конструктивізм ми приходимо до засад класицизму: розмисл, свідома творча воля, дисципліна, стиль. Се є синтез творчого змагання, замкнення кола. Але сей синтез став можливим лише після аналізу, яким і займався імпресіонізм, розложивши колїри на тони, рух на відрухи, знання на враження. Сим шляхом імпресіонізм вніс в царину фарбописи проблеми, яких не знали його попередники — атмосферу, вагу предметів, динаміку, і в сім його велика за-

[1]) Пор. Solovjeff. Russland u. Europa 1917.
[2]) Пор. Willy Haas. Die Seele des Orients. 1916.

слуга. Зараз мистців займають инші питання, але здобутки імпресіоністів, втративши свою актуальність, увійшли в свідомість культурної людини, як незаперечені істини.

Крайня пора познайомити з ними наше громадянство, аби воно змогло збагнути зміст і значіння подій, яких ми є свідками. Може тоді воно перестане спекулювати на словах: модернізм, декадентство, які або мають занадто загальний зміст, або не мають жадного і зраджують неуцтво бесідника.

Друга статтн Тугенгольда в тій же книжці є також вельми актуальна, бо висвітлює проблему міста в сучасному мистецтві, проблему капітальну і рішаючу.

Переклад зроблено дбайливо хоч і не без москалізмів, яких можнаб було легко уникнути. Але обгортка книжки така абсурдна (зелена фарба з червоною, обидві уїдливо яскраві), така дісгармонійна що до предмету книжки (французьке мистецтво!), що годі показати її західному глядачеви, щоби сей не скривився — ніби від болю зуба.

Д. Андрієвський.

Rozróżnianie stylów w architekturze. Opracowali *Czesław Domaniewski* architekt і *Maryan Wawrzeniécki* artysta malarz, członek Komisyi і т. д. Wydanie IV-e. Warszawa 1923.

У виданнях з історії всесвітнього мистецтва стилістика завжди займала поважне місце. В останні роки в чужих мовах, особливо в німецькій, виходить сила нових видань, привичених стилістиці — від многотомних наукових праць до маленьких, популярних, підручних брошурок.

В польській мові вийшла вже четвертим накладом зазначена в горі невеличка брошурка в 24 сторінки з додатком десяти таблиць з 200 рисунками. Цінність сього видання полягає в тому, що в невеликій кількости ілюстрацій і тексту вложено максимум матеріялу, так що можна мати ясне уявлення про стилі, починаючи від Єгипту, кінчаючи Ампіром.

Читач мусівби перенятися подивом і повагою до пп. авторів, як би не то, що ціле польське видання є майже фотографічною... копією німецького видання, що видержало вже сім накладів (від р. 1893): Schmid Hans Sebastian: Kunst — Styl — Unterscheidung. München, 1921, ст. 52. XIV табл. з рисунками. 8°.

Більшість таблиць з рисунками польські видавці точнісенько скопіювали з німецької брошури, не дивлячись на те, що там зазначено: „Nachbildung verboten“ і на кожній таблиці є підпис H. Schmid! Причім же тут авторство польського архитекта і артиста-малира разом з їх титулами „Członek Komisyi do Historyi Sztuki przy Akademii Umiejętności w Krakowie“ і т. д.??

В. С.

З НОВІЙШОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХИТЕКТУРИ.

Подав Др. В. ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ.

Наукова література в области українського мистецтва, особливо архитектури, на жаль, ще й досі досить вбога. Особливо фахова наукова література, яка займалабися: 1.) виданням матеріялів памяток укр. мистецтва, 2.) мистецькою топографією, яка обнималаби поодинокі землі (Kunsttopographie), 3.) стилістичною аналізою памяток мистецтва, 4.) монографічним обробленням поодиноких памяток або і мистецько-історичних проблемів.

З чотирьох вичислених нами родів обробления історії укр. мистецтва додержується тільки монографічний метод. Всі инші, на жаль, сильно занедбані.

Але і монографічний метод не примінений ще навіть до найвизначнійших памятників, як пр. до Київської Софії, до инших визначних церков Київа, або до чернигівських середньовічних храмів. Те саме відноситься до барокових церков.

З вище наведених причин науковий підручник історії українського мистецтва нині ще тяжко мислимий.

З другої сторони досліди над українським мистецтвом розсіяні по ріжних тяжко доступних наукових вістниках і часописях, так що являється конечним від часу до часу звернути, на скільки хто має змогу, на сі праці увагу.

Ч. 26. »Belveder-у«[1]) з 1924 р. приносить довшу статтю Брунова про „Проблеми візантійської і російської історії мистецтва 1914—1924«. Стаття замітна і важна передовсім незвичайно богатим російським матеріялом і літературою, яку до нині в нашій літературі не використано. Сама стаття займається архитектурою нашої території в домонгольській добі, спеціяльно Київською Софією і храмом Спаса в Чернигові. Хоча до проби вияснення провеніенції обох памятників, які автор подає на основі нових реставраційних праць Моргилевського, я ставлюся негативно, то всеж таки сама проба типольогічного зіставлення заслугує на увагу. [1])

Питання візантійської провеніенції київських храмів порушує Айналов в студії: »До питання будівельної діяльности великого князя Володимира І. Петербург, 1917«.[2]) За тою самою розвязкою сего питання є Мільє: „L'ecole grecque dans l'architecture byzantin. Paris, 1916.“

Фундаменти Десятинної церкви у Київі розслідив Мілеев в „Извѣстіях Археолог. Коммиссіи«, 1914.

Останні розсліди над храмом св. Софії і Спасом в Чернигові перевів Моргилевський[3]), Його висліди крпються по части з студією Око-

[1]) „Belvedere“. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Krystall - Verlag. Wien, 1924.

[1]) Моя відповідь на сі питання появиться в „Бельведері“.

[2]) Подаю сю література за Брунових, бо через нього вона мені стала приступною.

[3]) Пор. Брунов, ibidem.

нева про київську баптістерію св. Софії (Пропамятна книжка в честь Айналова, Петербург, 1916).

Література про церкви в Чернигові зіставлена в »Світильнику« і в студії: »Храм Спаса в Чернигові і його мистецько-будівельні окремішности, »Труды Кіев. Духов. Академіи, LVIII, 1917, I, II, III, ст. 21, 183. Також Шміт в своїй книжці »Мистецтво старої Руси-України«, Харків, 1919. займається провеніенцією чернигівської архитектури та вказує на кавказьку архитектуру, — хоч його аргументи є мало переконуючі.[1])

Про церкву св. Ірини, яка находиться у Києві під Володимирською вулицею, маємо протоколи Археольоґічної Комісії з рр. 1913 — 1915, Петербург, 1918.

Згадати можна ще видання Лукомського київської св. Софії в накладні „Orbis". Се видання замітне тільки добрими фотоґрафічними знимками. Сам текст є тільки компіляцією і без жадної наукової вартости.

Ширше заінтересування виказує також українська деревляна архитектура. Проблемом повстання деревняної архитектури займається Strzygowski в студії: „Europäische Kunst".[2]) В тій студії він старається — в противенстві до свого становища в дослідах над вірменською архитектурою — вивести також українську деревляну архитектуру від деревляної архитектури північних народів. Ті погляди Стржиґовського, що все зміняються, не є покищо обосновані науковими аргументами.[1]) Ті самі погляди тогож автора стрічаємо в часописи „Slavia" з 1924 р.

Новійші дрібні праці над деревляною архитектурою Закарпатської України я зіставив у моїй студії над деревляними церквами Закарпатської України в »Katalog-y vystavy život a umění Podkarpacké Rusi«, Praha 1924. Кілька типів найважнійших церков Закарпаття я зіставив в часописи »Подкарпатска Русь«, Ч. 1, ст. 4—7. Про словацьку деревляну архитектуру, в якій заховалися найгарнійші тини т. з. лемківського стилю, маємо коротку студію J. Hofmana: »Dřevěné kostely na Slovensku« (Umění Slovanů, зш. 2, ст. 37) і J. Bubeníček: »Dřevěné stavby lidové«. Останне видання приносить ілюстрації західних окраїн Словаччини. До питання провеніенції словацької деревляної архитектури і впливу лемківського стилю я заняв становище з нагоди пражської вистави плянів і фотоґрафій словацьких церков у Prager Presse: »Slovakische Holzkirchen.«[2]) Я старався виказати, що між архитектурою лемківсько-галицькою, архитектурою Закарпатської України і Словаччини є тісна звязь. Короткий опис кількох типів закарпатської архитектури зі знимками церков у Требушані, Ганичах й Івашковицях я подав у місячнику »Wasmuth's Monastshefte für Baukunst«.[3])

НОВІ ВИДАННЯ ПО УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВУ.

(1920—1925).

Подав В. СІЧИНСЬКИЙ.

Микола Голубець: Українське малярство XVI—XVII ст. під покровом Ставропігії. Львів 1920, 8°, ст. 27.

Рецензії: В. Карповича „Життя і Мистецтво", Львів 1921; Ю. Яворський: „Времен. Ставроп. Інститута" 1923.

„Життя і Мистецтво", часопис. Львів 1920, чч. 1—8.

Модест Сосенко. Збірна вистава. Національний Музей у Львові. Жовтень, 1920. Ст. [16]. 16°.

А. Лушпинський, архитект: Деревяні церкви Галичини XVI—XVIII в. Збірки Національного Музею у Львові. Львів 1920. (Альбом з 40 табл. рисунків).

Рецензії: „Воля", Відень 1921, т. II, ч. 6—7; М. Голубець: „Гром. Думка", Львів 1920, ч. 145; С. Таранушенко „Черв. Шлях", Харків 1923 ч. 9.

Prace Komisji Historji sztuki (Wydawnictwo Polskiej Akademji Umiętności) T. II—III. Краків, 1920—1923.

„Мистецтво", часопис, Київ 1920 ч. 1.

І. Свєнціцький: Про музеї і музейництво (з 12 ілюстр.) Львів 1920.

Podkarpatská Rus. Serie I: Dřevěne kostelíky a zvonice. Подкарпатска Русь. Серія І.: Деревлянѣ церквы и дзвоницѣ. Kreslil a vydal Rudolf Hulka. Praha. Рисував и выдав Рудольф Гулька в Празѣ. (16 карток рисунків).

Рецензія: В. Січинського: „Літ.-Наук. Вістник", Львів 1922 кн. III.

Збірник Секції мистецтв. Українське Наукове Товариство. Київ 1921, 4°, ст. 168+12 табл. з ілюстр.

Рецензії: В. Січинського: „Нова Україна", Прага 1923, ч. 4.; Д. Антоновича: „Літ.-Наук. Вістн." Львів 1922, кн. II.

Max. Ebert, Dr.: Südrussland im Altertum. Leipzig 1921, ст. XIII + 436.

Рецензії: проф. В. Данилевича: „Україна" Київ, 1925, кн. I—II; йогож: „Літ.-Наук. Вістник", Львів, 1925, кн. VI.

С. Таранушенко: Хата в Харкові. Обміри та рисунки Троценка. Харків 1921, 4°, ст. 60+XII табл. з рис. (Літоґрафоване вид.).

---

[1]) Пор. мою рецензію в „Prager Presse" (Slavische Chronik) з 8 марта 1925, Ч. 66.

[2]) „Belvedere", 1924. Ч. 21, ст. 37—55.

[1]) Сі питання я порушую в моїй основній студії над архитектурою Закарпатської України, яку видає Академія Наук в Празі.

[2]) З дня 22 марта, 1925.

[3]) Ostkarpatische Holzkirchen: W. M. F. B., 1925, Heft 2.

Рецензії: В. Січинського: „Літ.-Наук. Вістн.", Львів 1922, кн. І; Д. Щербаківського: „Україна", Київ 1924, кн. 3.

Я. Тугенгольд: Французьке мистецтво XIX століття. Київ 1921, 8⁰, ст. 164 + 21 вклад. карт. з ілюстр.

М. Шарлемань: По Києву і його околицях, Київ 1921.

Ф. Шміт, проф.: Психольогія малювання, Київ 1921. 8⁰, ст. 115 (з рис.).

Микола Голубець: Начерк історії українського мистецтва, ч. І. Львів, 1922, 16⁰, ст. 262 (з ілюстр.).

Рецензії: М. О.: „Митуса", Львів, 1922, ч. II; В. Січинський: idid 1922, ч. III; М.Новицька: „Україна", Київ, 1925, кн. I—II; Др В. Залозецький: „Літ.-Наук. Вістник", 1925, кн. VII—IX.

Його: Архипенко, Львів, 1922, 8⁰, ст. 48 (35 ілюстр.).

Рецензії: „Нова Україна", Прага 1923, ч. 7–8; П. Ковжуна: „Літ.-Наук. Вістник", 1923, кн. III.

Dr.-Ing. E. G. Kutzner: Ukrainische Siedelungen. Ein Beitrag zur Siedelungs — und Hausgeschichte, mit 51 Abbild. Berlin, 1922. Ст. 52. 4⁰.

Каталог выставки произведений Г. И. Нарбута. Вступительные статьи П. И. Нерадовского и. Д. И. Митрохина, Петебург, 1922, 16⁰, ст. 82.

Рецензія: Ф. Ернста: „Бібліолог. Вісти", Київ, 1923, ч. 4.

Альбом українських вишивок. Вид. »Союзн. Базару« у Львові 1922.

Збірка В. П. Пешанського. Національний Музей у Львові. Вересень, 1923.

Г. Лукомскій: Вѣнокъ на могилу пяти дѣятелей искусства. Берлинъ, 1923, 8⁰, ст. 30.

Рецензії: „Укр. Трибуна", Варшава 1922, ч. 33, А. Ільницького; „Митуса", Львів 1922, ч. II; Ф. Ернста „Бібліолог. Вісти", Київ, 1923. ч. 4.

Л. Модзалевскій: Украинское искусство. 1922. Ст. 68 (з табл.) м. 8⁰.

Прикраси рукописів Галицької України XVI в. Збірки Національного Музею у Львові. Вип. I — III + альбом рис. Сосенка. Жовква 1922—1924.

Рецензії: Е. Г.: „Нова Україна", Прага 1922, ч. 12–15 і 1923 р. ч 3; Я. Гординського: „Богословія", Львів, 1924, II, 1. і „Стара Україна", Львів, 1924, ч. VII—VIII; М. Гембаровича: „Kwartalnik Historyczny", Львів, 1923., зш. 3–4.

С. Таранушенко: Старі хати Харкова. Матеріяли до історії українського мистецтва I. Будівництво. Харків, 1922, 8⁰, ст. 16 + 50 табл. з ілюстр.

Рецензія: Д. Щербаківського: „Україна", Київ, 1924, кн. 3.

Українська мистецька виставка. Львів, червень 1922 (катальог). Гурток Діячів Українського Мистецтва у Львові, Львів, 1922, 8⁰, ст. 16.

„Шляхи Мистецтва", Київ, 1922—1923, чч. 1—5.

Д. Антонович: Скорочений курс історії українського мистецтва. Прага 1923, 4⁰, ст. 340 (Літоґрафоване вид.).

Його ж: Українське мистецтво (конспективний історичний нарис). Прага — Берлін, 1923, 8⁰, ст. 11. (Відбиток з „Нової України«, Прага 1923.

Архипенко — Archypenko (66 фотоґр. і вступн. стаття Г. Гільдебрандта). Берлін — Berlin. 1923. Видання в укр., анґлійс., німец. і франц. мовах.

Рецензія: П. Ковжуна: „Діло" Львів 1923, ч. 183.

Друга українська мистецька виставка. Гурток Діячів Українського Мистецтва у Львові (катальоґ.) Львів, 1923, 8⁰, ст. 16. (З передмовою М. Голубця).

Володимир Залозецький, др.: Романскѣ и готицкѣ будовлѣ на територіи Подкарпатскоѣ Руси. Ужгород. 1823, 8⁰. ст. 19.

Рецензія: Fl. Zapletal-a: „Československa Republika", Praha, 1924, č. 155.

Fl. Zapletal: Horjanská Rotunda. Olmouc, 1923, 16⁰, ст. 91 (з 4 ілюстр.).

Рецензії: В. Січинського: „Нова Україна", Прага, 1924, ч. 1—3: В. Залозецького: „Стара Україна", Львів, 1924, ч. XI.

Ів. Каманін та *Ол. Вітвицька:* Водяні знаки на папері українських документів XVI і XVII вв. (1566—1651). Збірн. Іст.-філол. від. ВУАН, Київ, 1923 і окремо.

Рецензії: М. Г.: „Черв. Шлях", Харків, 1923, ч. VIII; В. Данилевича: „Україна", Київ, 1924, ч. 1–2; І. Крипякевича: „Стара Україна", 1925, VI.

Павло Ковжун. Графіки. Текст Федюка. Львів, 1923, 4⁰, ст. 8 + 31 табл. кольорових ґрафік.

Рецензія: М. Голубця: „Діло", 1924. чч. 135—135.

Г. К. Лукомскій: Нарбут его жизнь и искусство. Берлин, 1923, 8⁰, ст. 40 (з ілюстр.).

Рецензія: Ф. Ернста: „Бібліологичні Вісти", Київ, 1923, ч. 4.

Його ж: Старые годы. Берлинъ, 1923, 32⁰, (з ілюстр.).

Рецензія: В. Січинського: „Літ.-Наук. Вістник", Львів, 1924, кн. III—IV.

Володимир Січинський: Архитектура Крехівського монастиря по дереворитy 1699 р. (з ґрав. в тексті), 8⁰, ст. 24, Львів, 1923.

Рецензії: Fl. Zapletal-a: „Československa Republika", Praha, 1923, č. 349; „Narodna Starina", Zahreb, 1924.

Його ж: Українська хата в околицях Львова, Львів, 1923, 8⁰, ст. 22 + 8 ст. ілюстр.

Рецензія: Fl. Zapletal: „Československa Republika", Praha 1924, č. 68.

С. Таранушенко: Покровський собор у Харкові. Обміри І. Тене. Харків, 1923, 4⁰, ст. 33 + XXII таб. з рис.

Рецензія: Д. Щербаківського: „Україна", Київ, 1924, кн. 3.

Його ж: Відчитна Виставка за 1923 рік. Музей Українського Мистецтва. Харків, 1924, 16⁰, ст. 30 (з ілюстр.).

Лев Чикаленко: Нарис розвитку ґеометричного орнаменту палеолітичної до-

бн. (Відб. зі Збірника Укр. Вільн. Університ. в Празі). 1923, 8⁰, ст. 49+VI таб. рис.

Щмидт Ф. И. проф.: Искусство, как предмет обученія. Харків, 1923.

Рецензія: Я. Мамонтова: „Черв. Шлях", Харків, 1923, ч. VI—VII.

Вадим Щербаківський проф.: Мальована неолітична кераміка на Полтавщині. (Відб. зі Збірн. Укр. Вільн. Університ. в Празі). 1923, 8⁰, ст. 27 (з рис.).

Prace Sekcyi Historyi Sztuki i Kultury. (Towarzystwe Naukowe we Lwowie). Львів 1924, Т. I. Зш. 1.

Výstava Ukrajinské současné knižni grafiky (Katalog). Jubilejni rok knihtiskařství na Ukrajiné (1574—1924). Praha, duben, 1924, 8⁰, ст. 16.

З Виставка Г(уртка) Д(іячів) У(країнського) М(истецтва), Львів, 1924, 16⁰, ст. 8.

Katalog Výstavy (26. X — 9. XI. 1924) Ukrajinské Studium výtvarného umění v Praze, Praha, 1924, 8⁰, ст. 16.

Микола Голубець: Шевченко маляр. Львів-Київ, 1924, 16⁰, ст. 32.

Йогож: Долинський. Львів, 1924, 8⁰, ст. 16.

Г. Лукомский: Киев. Мюнхен, 1924, 4⁰, ст. 54+123 ст. ілюстрацій.

Рецензія: Н. Зарецкій: „Накануне", Парижъ. 1924, № 90.

М. Бутович: Ukrainische Meister. Leipzig 1924. (Альбом з 6 дереворитами).

Музей Мистецтв б. ім. Б. І. та В. М. Ханенків Української Академії Наук. Провідник. Склав Микола Макаренко. Київ, 1924, ст. 142+(I), 8⁰.

350 років українського друку: »Бібліологичні Вісти«, часопис, Київ, 1924, кн. 1—3.

Рецензії: Ів. Огієнко: „Ст. Україна", Львів, 1924, ч. XII; О. Гермайзе: „Україна", Київ, 1924, кн. 1—2.

Володимир Січинський: Гравюри українського перводруку. (До ювілею українського друкарства). Львів, 1924, 8⁰, ст. 10. Відбитка з »Літ.-Наук. Вістника«, 1924, кн. VI. (з граф. в тексті).

Іляріон Свєнціцький: Початки книгопечатання на землях України. Жовква, 1924, 4⁰, ст. 86+151 таб. з репродукціями.

Рецензії: Я. Гординського: „Стара Україна", Львів, 1924, ч. XI; М. Грушевського: „Україна", Київ, 1925. ч. 3.

Д. Щербаківський: Золотарська оправа книжки, в XVI—XIX століттях на Україні. Відбитка з „Бібліологічних Вістей«, Київ, 1924, ст. 15 (з 6 малюнками), 8⁰.

Volodymyr Sičynskyj: Ukrajinská architektura. L'architecture Ukraïnienne. Спеціяльне число час. „Umění Slovanů — L'art Slave", Brno, 1924, ч. 4, 4⁰, ст. 24 (з 26 ілюстр. в тексті + 2 кольорові прилоги).

Рецензії: М. Г(олубця): „Діло", Львів, 1924 27/VIII; „Narodni Listy", Praha, 1924, č. 295; Fl. Zapletal: „28 říjen", Praha, 1924, č. 406; „Prager Presse", Praha, 1924, listop.; Дм. Андрієвський: „Літ.-Наук. Вістник", Львів, 1924, кн. XII.

Wlodimir Roman Zaloziecky: Die Burgkapelle in Horjany (Gereny). Відбитка з „Belvedere", Відень, (з 16 ілюстр.). ст. 23—33, 4⁰.

Др. В. Залозецкій: Горянська замкова каплиця. Відбитка з Наукового Збірника Ужгородської Просвіти. Ужгород 1925, 8⁰, ст. 19 (з 3 ілюстраціями).

»L' art Ukraïnien Moderne — Сучасне українське мистецтво«. Випуск I. Група пражської Студії. Pragne—Прага 1925, 4⁰, ст. 14+31 репродукцій з праць арт. І. Кулеця, С. Мако, І. Мозалевського, К. Стахівського, і архит. С. Тимошенка. Стаття Д. Антоновича.

С. Таранушенко: Памятки мистецтва Старої Слобожанщини. Харків, ст. 2+CXIV (Альбом з 248 фотографіями; 1) архітектури — 118, 2) малярства — 56, 3) вишивки і тканини — 44, 4) різьби по дереву — 9, 5) писанки й писал — 9, 6) кераміки — 4, 7) золотарництва — 7, 8) тишка (весільна) — 1.

Рецензія: Д. Щербаківського: „Україна", Київ 1924, ч. 4.

В. Січинський: Деревяні дзвінниці і церкви Галицької України XVI—XIX ст. Вид. Національного Музею у Львові. Львів 1925, 4⁰, ст. 52+LXV таб. з 133 рисунками.

Йогож: Архитектура в стародруках. Вид. Нац. Музею у Львові. Львів, 1925, вел. 4⁰, ст. 20+6 і XXVI таб. з 189 рисунками.

В. Пешанський: Давні килими України. Львів, 1925, 4⁰, ст. 14+20 таб. рисунків і 9 фотографій.

„Wiadomości Konserwatorskie", Львів, 1924 — 1925.

V. Sičynský: Současna ukrajinská grafika — La graphique Ukraïnienne moderne. Спеціяльне число часопису »Umění Slovanů« — L'Art Slave", Brno, 1925, ч. 3, 4⁰, ст. 24 (з 19 ілюстраціями в тексті).

Florian Zapletal: Jasiňa a Karlovice. Відбитка з „Časop. vlast. Spolku mus. v Olomouci", річник XXXVI, чис. 1—4. Olomouc 1925, 8⁰, ст. 8 з 2 фотогр.

Д. Антонович: Із історії церковного будівництва на Україні. 1) Розвій форм української деревляної церкви, 2) Хто був будівничим брацької церкви у Львові? (Відбитка з І Збірника Україн. Істор. Філолог. Т-ва в Празі). Прага, 1925, 8⁰, ст. 24 з 17 рис. в тексті.

С. Сіцінський: Вплив візантійсько-атонської архітектури на будівництво мурованих церков на Поділлю. Відбитка з Ювилейного Збірника Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові в пядесятьліття основання. Львів, 1925, 8⁰, ст. 22+9 табл.

Стилі в пластичному мистецтві. Упорядкував і виконав рисунки В. Січинський. В-во »Сіяч«, Прага, 4°, з 20 таблицями рисунків.

Зміст: 1—2) Єгипет, 3) Асирія, 4) Персія і Мала Азія, 5—7) Греція, 8) Рим, 9) Індія-Китай-Японія, 10—11) Старохрист. мистец.-Візантія, 12) Романський стиль, 13) Магометан. мист. — Мавританський стиль, 14) Україна (візантійсько-романська доба), 15) Готика, 16) Ренесанс, 17) Україна (доба ґотики і ренесанса), 18) Бароко-Рококо, 19) Українське деревляне будівництво.

Д. Щербаківський та Ф. Ернст. Український портрет XVII—XX ст. Київ, 1925. Всеукр. Істор. Музей ім. Шевч. Ст. 64+16 табл. 8°.

Народное искусство Подкарпатской Руси. Пояснительный текстъ *С. К. Маковскаго.* Прага, 1925. Ст. 158 (52 ст. тексту. 100 звич. фотоґ. і 10 кольор. на окремих картках),

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ.

Ласкаво прошу Шановну Редакцію часопису »Стара Україна« дати місце на сторінках Вашого часопису моїй заяві з нагоди видань Українського Національного Музею у Львові моїх праць: »Деревяні дзвіниці й церкви Галицької України XVI—XIX ст.« і »Архитектура в стародруках«:

Редакцію, коректу і техничний догляд над виданням переводила Управа Музею.

Ілюстраційний матеріял до зазначених двох видань автор здав до Музею в серпні 1923 (двадцять третього) року перед своїм виїздом зі Львова, а тексти в кінці 1923 року. Тому автор не міг користуватися книжкою „Початки книгопечатання на землях України“, що вийшла накладом Нац. Музею в кінці 1924 року.

Нотатки у моїй книжці „Архитектура в стародруках“ з посиланням на »Початки книгопечатання«... зроблені не автором, а Видавництвом (Управою Музею) підчас друку.

Не зважаючи на многократні прохання автора, щоби йому була прислана коректура тексту, Управа Музею, на жаль, в цьому відмовила.

27 травня 1925 р.

Володимир Січинський.

elib.org.ua

Матеріяли, що були надіслані для отсього випуску »Ст. У.« і з браку місця не увійшли до нього, появляться у найближчім випуску. *Редакція.*

ВІД СІЧНЯ 1924 р. ВИХОДИТЬ У ЛЬВОВІ МІСЯЧНИК

СТАРА УКРАЇНА

ЧАСОПИС ІСТОРІЇ І КУЛЬТУРИ

ПІД РЕДАКЦІЄЮ ІВ. КРЕВЕЦЬКОГО

ВИДАЄ

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМ. ШЕВЧЕНКА

(БІБЛІОТЕКА І МУЗЕЙ).

Досі в „Старій Україні" взяли участь: Д. Андрієвський, Б. Барвінський, Ол. Барвінський, П. Богацький, Іл. Борщак, Еп. Й. Боцян, Ів. Брик, М. Возняк, Гр. Галабурда, В. Гнатюк, М. Голубець, Я. Гординський, В. Дорошенко, Д. Дорошенко, М. Дужий, П. Зайцев, В. Залозецький, В. Заїкин, Ів. Зілинський, Ів. Калинович, В. Карпович, М. Кордуба, Ів. Кревецький, Ів. Крипякевич, В. Липинський, Ів. Німчук, Ів. Огієнко, В. Пещанський, Ю. Полянський, О. Попович, Ів. Раковський, Іл. Свєнціцький, В. Січинський, М. Струтинський, К. Студинський, Ст. Томашівський, П. Холодний, Ст. Чарнецький, Ів. Шендрик. — Крім того друкувалися непубліковані праці: Ол. Кониського та Ів. Франка.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на цілий рік в краю 10 зол.; на $^1/_2$ року 5 зол.; за границею (в Европі) 11 зол.; в Америці 2 доляри (слати в реджістрованих листах). Ціна одного числа 1 зол.

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ Й АДМІНІСТРАЦІЇ

„СТАРА УКРАЇНА", ЛЬВІВ, ЧАРНЕЦЬКОГО 24.

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО СОЮЗА ХЛІБОРОБІВ ДЕРЖАВНИКІВ.

ВИЙШЛА

ХЛІБОРОБСЬКА УКРАЇНА

КНИЖКА ПЯТА. РІК 1924—1925. СТ. 400. В. 8°.

ЗМІСТ: Подяка У. С. Х. Д. тим, хто спричинився до видання V кн. „Хліборобської України". 1. Сергій Шемет: Микола Міхновський. Посмертна згадка (з портретом). 2. Уривок зі „Споминів" Гетьмана Павла Скоропадського: „Від початку 1918 р. до проголошення Гетьманства". 3. Вячеслав Липинський: Листи до Братів-Хліборобів. IV. Про політику, як умілість вибору такого методу здобування та організації влади і організації громадянства, який-би уможливив будову і збереження окремої Держави на Українській Землі і забезпечив істнування та розвиток Української Нації. 4. Проф. О. Одарченко: Основи номінальної валюти. 5. Генерал П. Залєський: Завдання розумного і честного Правительства на Україні. 6. Вячеслав Липинський: З приводу статті генерала Залєського. 7. Д. Д-ко: Єлисавета Івановна з Скоропадських Мило-радович. До 35-х роковин її смерти (з портретом). 8. Гр. Адам Монтрезор: „Дух нації" і „дух землі". 9. Вячеслав Липинський: Покликаня „Варягів" чи організація хліборобів? Кілька уваг з приводу статті Є. Х. Чикаленка: „Де вихід?" (Закінченя). 10. З минулого: Домет Олянчин: Два листи Гетьманів Богдана Хмельницького і Івана Виговського до Курфірста Бранденбургського Фрідріха Вільгельма (з фотографіями листів). 11. Посмертні згадки: Адам Рокицький. Некрольог (з портретом). 12. Біжучі вісти: Комунікат Центральної Ради Управи Обєднаних Українських Хліборобських Організацій. — Від Редакції „Хліборобської України". — Спростованя. — В справі правопису.

НАБУВАТИ МОЖНА У ВСІХ БІЛЬШИХ УКРАЇНСЬКИХ КНИГАРНЯХ.